

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

P. 507 (01)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

2

TOMUL 20
1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România. *Redactor responsabil adjunct*: PAUL PETRESCU. *Membri*: RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ION JALEA, membru al Academiei Republicii Socialiste România, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar de redacție*: IOANA POPOVICI VLASIU, *Secretar tehnic*, YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea **ROM-PRESFILATELIA**, boîte postale 2001 — telex 011631 — Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin **PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI**, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 20

1973

Nr. 2

S U M A R

S T U D I I

MIHAI GRAMATOPOL,	Artizanal și provincial în arta romană — Un alt mod de a pune problema	201
RĂZVAN THEODORESCU,	Despre planul triconc în arhitectura medievală timpurie a Sud-Estului european.....	211
FLORENTINA DUMITRESCU,	Opera de artă medievală ca mijloc de cunoaștere a spiritualității artistului	227
RADA TEODORU,	Vechile biserici din Baia	233
CARMEN LAURA DUMITRESCU,	Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească în secolul al XVI-lea.	257
CORNELIA PILLAT,	Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab	273
TEODORA VOINESCU,	Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; ctitorii de vătafi de plai din Țara Românească.....	297
IOANA GRIGORESCU,	Cercetarea și restaurarea turnului tezaur de la mănăstirea Putna	321

D O C U M E N T E

PAUL CERNOVODEANU	Monumente istorice din Oltenia și Muntenia vizitate	337
și ALVINA LAZEA,	de generalul Kiselev la 1832 (II)	349
Cronică		351
Notă		353
Recenzii și note de lectură		357
Repertoriu de expoziții (intocmit de Irina Fortunescu, Gabriela Dumitrescu și Șerban Mironescu)		357

ARTIZANAL ȘI PROVINCIAL ÎN ARTA ROMANĂ —UN ALT MOD DE A PUNE PROBLEMA—*

de MIHAI GRAMATOPOL

Pentru cei ce mai cred încă în unitatea artei romane și în apariția ei spontană aidoma Atenei gata înarmate din capul lui Zeus, provincial înseamnă traducerea unor motive și forme artistice metropolitane în limbajul mai mult sau mai puțin artizanal al provinciilor, în expresia căruia am avea datoria să căutăm *à rebours* articulațiile « primitive », dar « specifice » ale grăirii frumosului de către diversele etnii trecute nemijlocit de la epoca fierului sub stăpânirea Romei.

Adevărul este însă că nici aceia ce nu mai împărtășesc o astfel de părere nu și-au format una proprie și coerentă, ci s-au mulțumit cu reactualizări, readaptări sau reevaluări ale unor teorii devenite prin scurgerea deceniilor clasice și pe care, rearanjate, le-au pus în fruntea unor ample și utile repertorii selective ce grupau materialul, susceptibil de a fi interpretat din punct de vedere artistic, pe provincii sau pe zone mai extinse¹.

Oricât de paradoxal ar părea, pe măsură ce cunoaștem tot mai în amănunțime arta provinciilor Imperiului roman, devine și mai dificilă definirea conceptului de provincial (și implicit ponderea artei provinciale în ansamblul artei romane) dacă nu renunțăm definitiv la optica mai înainte amintită și la concepția evoluționistă legată atât de puternic și de defectuos de ideea de progres².

Pentru majoritatea cercetătorilor termenul de artă provincială se referă la producția artistică din afara Italiei, exceptînd Grecia, patrie a limbajului figurativ. Furtwängler stabilise paralelisme de limbaj sincronice între zona padană, renană și danubiană, deosebind două mari perioade, prima de la Augustus la Flavi, caracterizată prin « sărăcire a liniilor » și « nevinovată grosolănie » și o a doua post flaviană, remarcabilă prin fluiditate ca urmare

* Textul dezvoltat al comunicării prezentate la cea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România în ziua de 6 noiembrie 1972.

¹ Mihai Gramatopol, *Cîteva puncte de plecare pentru studiul artei romane în Dacia*, în SCIA, seria artă plastică, 17, 1970, 1, p. 49–55.

² O îmbucurătoare tentativă de a ieși din domeniul monograficului, stăruitor cultivat pînă acum, în cel al sintezei ce are în vedere în egală măsură arta provinciilor occidentale cît și a celor orientale unde *koiné*-ul elenistic, ca substrat, ar presupune recîntărirea sau în tot cazul nuanșarea conceptului de provincial în accepțiile sale cele mai recente, o constituie cartea lui R. Bianchi-Bandinelli (*Roma, la fine dell'arte antica. L'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosio I*, Milano, 1970) ce-și propune a trata arta Imperiului roman de la Septimius Severus la Theodo-

sus I, deci sfîrșitul artei antice, în funcție de acea criză artistică ce reflectă zguduiri încercate de lumea romană de la mijlocul celui de-al treilea veac pînă la sfîrșitul său.

Ideile mai vechi ale învățatului italian (*Il problema della scultura romana del III–IV secolo*, în *Acme*, V, 1952, fascicol 3, p. 615–633, iar mai apoi *La crisi artistica della fine del mondo antico*, în volumul *Archeologia e cultura*, Milano, 1961, p. 189–215) sînt verificate și ilustrate cu monumente, lucrarea lămurindu-ne asupra viziunii sale (la care vom mai reveni) privind cezura dintre arta romană și evul mediu. Din păcate sînt lăsate descoperite primele două secole ale erei noastre, secole considerate în mare măsură, și pe bună dreptate, ca vreme de înflorire a acelei arte romane de obîrșie grecească, dar nu mai puțin și secole cu surprize dintre cele mai revelatoare ca monumentul de la Adamclisi al cărui paradoxal știm că a suscitât încă de la publicare susținute controverse asupra datării.

a asimilării structurii formale grecești. Această artă nord italică ar fi fost răspândită de legiuni în regiunile europene ale imperiului, valoarea aportului galic ce rezultă din elaborarea influențelor grecești venite prin Marsilia necontînd în opinia sa. Deși a întrevăzut importanța elementului central italic în sinteza operată în regiunile transpadane, Furtwängler s-a oprit pe direcția vitalității acestei arte provinciale în care se remarcă puternicul atașament la viața agricolă. Marele arheolog ce dusesse la perfecțiune metoda filologică nu a înțeles înglobarea artei antice în cadrul istorismului, așa cum a procedat școala vieneză, declarînd deschis că nu poate pricepe opera lui Riegl.

Dar cu Furtwängler și cu opozații săi ne găsim în vremea în care teoretizarea și sinteza se născuseră înainte de analiză, căci abia în 1907 apare la Paris primul volum al monumentalei opere a lui E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*.

Dintre aceștia F. Studniczka³ îi combate unele păreri și evidențiază elemente ce nu puteau fi reduse exclusiv la un prototip italic, cum ar fi de pildă iconografia călărețului. Pe de altă parte el neagă artei provinciale « stilul », căci eventualele manifestări ale acestuia nu sînt decît degradări ale unui mediu grosolan și incult. Studniczka prefigurează, prin accentul pe care îl pune pe aspectul arhaizant al artei provinciale, teoria « artei anistorice » a populațiilor ieșite de curînd din ultimele faze ale protoistoriei, populații producătoare de forme artistice între care nu se poate stabili o filiație sau o succesiune cronologică decît în măsura în care tratează figura umană nu ca un element decorativ sau simbolic, ci ca modalitate de expresie a unei abstracțiuni de natură estetică sau religioasă.

În anii de început ai veacului nostru, pînă la apariția repertoriului lui Espérandieu și a cărții Eugeniei Strong (1907), prima lucrare ce se ocupă de arta imperială sau *imperială* din toate provinciile statului roman, alături de arta metropolei și a Italiei (căreia însă îi lipsea și cea mai fugară privire asupra monumentelor provinciale ce nu traduceau un comardament aulic), mai multe curente de opinii își găsesc expresia în publicații teoretice referitoare la arta romană în general și la cea provincială în special, ele urmărind să reliefeze în raport cu ideea furtwängleriană a originii exclusiv nord-italice și agricole a *artei legiunilor*, factorii alogeni⁴ și cei de substrat în arta aulică și provincială.

Descoperirea substratelor locale⁵ a dus la reevaluarea problemei, punîndu-se în discuție acel *Kunstwollen* preroman, spre a folosi un termen căruia critica idealistă italiană i-a modificat înțelesul dat de Riegl în sensul unei accentuări pe aspectul intuitiv, considerat drept unic în opera de artă, în detrimentul voinței raționale, conștiente a artistului, anonim în cea mai largă accepție.

Contemporani cu Lantier, A. Schober și Silvio Ferri pun problema relațiilor spațiale vaste în arta romană provincială, pe la începutul deceniului patru. Schober s-a desprins cel dintîi de limitările ambientale și geografice, aruncîndu-și privirea asupra regiunilor africane

³ În *Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse*, XXII, 1903.

⁴ W. Amelung (*Römische Mitteilungen*, 1905, p. 284, 1906, p. 210 și urm.) arătase încă din 1905 importanța influenței rodene la Roma, prin difuzarea motivelor și repertoriilor provenite din acest centru. Orientul și în speșă Pergamul este în optica lui A. Michaelis (*Jahrbuch der Lotharischen Akademie der Wissenschaften*, 1905) o sursă de iradiere în vest. În arta romană de la Trier el descoperă caractere grecești, deoarece orașul se afla situat pe drumul comercial de la Marsilia spre Marea Nordului. Rolul Marsiliei e reliefat și de J. Loesche (*Bonner Jahrbücher*, 1890, 95, p. 260 și urm.) ca centru de tranzit al motivelor grecești a căror lungă serie tipologică o reperează în ambianța artistică a vestului romanizat. În mod paralel B. Schroeder vede în valea Dunării coloana vertebrală a unei

zone de penetrație elenică și mai tîrziu orientală.

⁵ H. Dragendorff (*Römisch-Germanische Forschungen*, 1904, p. 108 și urm.) este printre cei dintîi care ridică chestiunea substratului celto-germanic în legătură cu tipologia unor monumente ca, de pildă, coloanele cu reliefuri. F. Drexel (*Römische Mitteilungen*, XXV, 1920) și R. Lantier (*Monuments Piot*, XXXI, 1930, p. 23 și urm.) s-au orientat și ei în deceniile 3 și 4 către cuprinderea elementului etnic local printre termenele aflate în discuție. J. J. Hatt și H. Schoppa (*Sinn und Bedeutung der römischen Plastik am Rhein*, in *Welt der Geschichte*, IV, 1939, p. 331 și urm.) s-au ocupat de aportul galic, primul determinînd curente culturale în ambianța galo-romană și indicînd pe linia lui Riegl rolul de vehicul jucat de podoabe în transmiterea formelor decorative, afirmate mai apoi în ceramică, cel de-al doilea căutînd elemente de circulație internă în același mediu provincial.

și asiatice ale Imperiului. El a spart barierele determinismului impuse de F. Koepp⁶ cu a sa *artă a soldaților* (Soldatenkunst), finalistă, expresie a unui mediu închis, autolimitată din motive de tehnică și de disponibilități materiale⁷, și a accentuat importanța substratului preroman și a rolului său în formarea artei romane provinciale⁸.

În binecunoscutele-i prezentări ale celor două promenade arheologice, pe Rin și pe Dunăre⁹, Silvio Ferri a indicat rezolvarea chestiunii relațiilor spațiale prin *cartoanele de modele migratorii* și prin *asonanțele formale*. El admite dezvoltarea autonomă a artei provinciale în raport cu centrul, explicînd afinitățile de limbaj prin analogii de situație.

Surprinzător este faptul că înainte de ultimul război mondial discuțiile în jurul artei romane provinciale (numeroase după cum s-a văzut și deseori purtate de pe poziții antagoniste) nu vădesc nici un ecou al însemnatelor formulări ale școlii vieneze (Wickhoff, Riegl, Dvořák, Schlosser, Schmarsow) destinate poate să rămînă neînțelese, așa cum îi păruseră lui Furtwängler, la începutul veacului.

Rupînd cu evoluționismul winckelmannian și cu metoda filologică a lui Furtwängler (novator în judecarea artei grecești în funcție de copiile romane păstrate, după ce H. Brunn încercase să o reconstituie exclusiv pe baza tradiției literare – momentul Overbeck), Wickhoff, cu prilejul celebrei datări a miniaturilor *Genezei de la Viena* (secolul IV, în loc de VI căruia aparțin în realitate) dă o magistrală schiță a artei romane pe care o judecă cu sensibilitatea modernă. El îi recunoaște originalitatea (de unde fusese considerată pînă atunci ca degenerare a artei grecești) și capacitatea de a fi creat valori noi în domeniul portretului, al reliefului istoric cu reprezentare continuă, în fine, prin introducerea unor elemente de perspectivă și peisaj în pictură și basorelief.

Riegl creează termenii de *antichitate tîrzie* și *voință de artă* (Spätantike și Kunstwollen) și o întreagă concepție asupra rolului jucat de arta provincială și de elementul artizanal în trecerea de la antichitatea tîrzie la evul mediu. Eliminînd modelul imuabil al perfecțiunii artei antropomorfe pe care Winckelmann îl fixase în plastica greacă a secolelor V și IV, Riegl recunoaște fiecărei epoci o anumită voință specifică de artă, trecînd astfel critica artei antice din domeniul formal steril, în cel filozofic, al opticii istorice. El explică așa-zisa cezură între arta antică și cea medievală nu ca o decadentă în spirit winckelmannian, ci ca o schimbare a gustului dictată de schimbări în realitățile sociale. Concepția plastică, proprie perioadei clasice, e înlocuită cu cea picturală, valorile tactile cu cele optice, privirea de aproape cu cea de la distanță. În operarea uriașei transformări, producția artizanală, industria artistică, ar fi promovat arta provincială dintr-o situație ancilară într-o poziție preponderentă ca urmare a perfectului răspuns formal ce-l dădea unui conținut filozofic pe care spiritul vremii îl răspîndise tot mai mult: neoplatonismul.

Dacă Wickhoff și Riegl vedeau în originalitatea artei romane și în cea a antichității tîrzii (împrospătată și restructurată prin procedee artizanale și valori provinciale) izvorul artei paleocreștine și medievale al cărei centru generator era Roma, polemistul lor coleg de la Universitatea din Viena, Josef Strzygowski, îi căuta obîrșiile în Orient, îndreptîndu-se întîi către Asia Mică, apoi înspre Siria, Mesopotamia, Armenia și Iran (*Orient oder Rom*, 1901) pentru a formula în final tezele aceluși curent amero-asiatic, de natură exclusiv continentală, ce s-ar opune curentului decadent al sudului și în special al Mediteranei (*Altai-Iran*, 1919).

Cu o metodă diferită de cea a lui Riegl, Gerhart Rodenwaldt demonstrează autonomia artei romane și importanța artistică a antichității tîrzii care « ajunge la

⁶ Germania, III, 1917, p. 71 și urm.; Bonner Jahrbücher, 1919, p. 38 și urm.; XIII. Bericht der römisch-germanischen Kommission, 1921, p. 1 și urm.; Römer in Deutschland, Leipzig, 1905.

⁷ Lothar Hahl (*Zur Stilentwicklung der provinzialischen römischen Kunst in Germanien und Gallien*, Darmstadt, 1937) acceptă conceptul de Soldatenkunst și reia periodizarea furtwängleriană (*Das Tropaion von Adam Klissi und provinzial-*

römische Kunst, in *Abhandlungen der Bayerischen Akademie*, 1905, III. Abteilung, vol. 22, p. 453–515) a artei pre și postflaviene, dar nu în formula rigidă a autorului ei.

⁸ Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts*, XXVI, 1930, p. 9–52.

⁹ Arte romana sul Reno, Milano, 1931; Arte romana sul Danubio, Milano, 1933.

frontalitate după ce arta clasică plecase de la frontalitate, evoluind de la vederea unică și rigiditatea arhaică, prin libera mișcare a clasicismului și frenezia formală a barocului și rococoului elenistic, din nou la viziunea frontală și sintetică. De la dependența hieratică, prin autonomie și estetism din nou la lanțul religios; de la reprezentarea unei ordini sociale autoritare, prin democrație și liberalism, la expresia unei noi autorități spirituale »¹⁰.

Prin studiile sale asupra arhitecturii romane¹¹ Rodenwaldt se află la originea acelor preocupări, e drept, destul de târzii, de a insera în discutarea artei provinciilor Imperiului elementul arhitectonic, așa cum și-a formulat mai apoi cercetarea și H. Schoppa¹². Rămîne ca pictura și mozaicul să formeze și ele obiectul unor studii cu largi perspective spațiale, cu atît mai mult cu cît și-au depășit promițătoarele începuturi¹³. Cu o ocazie similară am avut prilejul să arătăm importanța artelor miniaturale și a artizanalului în genere în conturarea specificității provinciale a unor regiuni intrate mai tîrziu în procesul romanizării, ca Dacia de pildă¹⁴.

Interesul pe care arhitectura îl prezintă ca indicator al rolului artizanalului în arta romană, este cu atît mai mare cu cît în acest domeniu substratul local nu ne-a păstrat nici o mărturie sau aproape nici una care să depășească eventual conturul în plan. Cu alte cuvinte arhitectura utilitară provincială este un teren deschis atît pentru romanizare cît și pentru viziunea structurală, să-i spunem « nativă », a etniilor aflate în marea sinteză a Romei.

Importanta inovație tehnică a arhitecturii romane este înlocuirea *opus-ului craticium* cu *coementicium* și a pietrei cu cărămida bine arsă. În acest fel, mijloace ieftine au fost puse la îndemîna resurselor celor mai modeste, cu ele putîndu-se realiza deopotrivă funcționalul și monumentalul. În vreme ce arhitectura *imperială* utiliza marmura sau piatra comună în stilurile tradiționale, moștenite de la greci și compozite pînă la cel mai încărcat baroc, artizanatul provincial pornind de la substrat (acela al spațiului interior al cabanelor celtice sau al mormintelor tumulare traco-getice cu cameră funerară) întărește accentul pus pe economia interioară a clădirii prin restructurarea exteriorului ce se prezintă simplu ca orice nouă textură pe osatura căreia va avea să se întrească cu vremea broderia stilurilor.

În locul arhitecturii tradiționale greacă și romană (coloană/arhitravă) apare noua arhitectură a arcadelor. Pînă în secolul al III-lea acestea sînt incluse în cadrul sistemului coloană/ arhitravă (Tabularium, Centrul comercial al lui Traian, Roma), după veacul al III-lea însă predomină marile suprafețe de zid ritmate de suporti funcționali: artizanatul își impusese, dacă putem spune astfel, cuvîntul în domeniul maximei utilități. Arhitectura mediteraneană, aceea a *megaronului*, dispare pentru o bună bucată de vreme. Bazilica constantiniană de la Trier sau edificiul cu mozaic de la Constanța sînt două exemple din multele ale noii structuri. Evident că speculații cu privire la originea spațiului interior în arhitectura romană se pot face și s-au și făcut multe, în ce măsură însă rimează acestea cu substratele europene la nivelul *La Tène*-ului, este o altă chestiune. Ni se pare totuși că ceea ce s-a spus despre urbanismul latin¹⁵, acea faimoasă *Roma quadrata*, creator de spațiu închis prestabilit în care avea să se așeze orașul, spre deosebire de urbanismul grec ce înconjura cu incintă numai la nevoie și urmînd conturul perimetrului locuit sau locuibil — deci un urbanism deschis —, se poate aplica și populațiilor europene protoistorice, dacă ne gîndim la marile aglomerații rurale ale Galliei de pildă sau la acele *oppida* atît de cunoscute arheologilor ce studiază lumea celtică sau traco-dacică. De la spațiul închis, la spațiul interior ca viziune

¹⁰ *Die Kunst der Antike*, Berlin, 1927, p. 67.

¹¹ *Römische Staatsarchitektur*, în *Das neue Bild der Antike*, II, 1942.

¹² *Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien*, München-Berlin, 1958, p. 331 și urm.

¹³ Wladimiro Dorigo, *Late Roman Painting* (30BC — AC 500), Londra, 1971. *La Mosaïque gréco-romaine, colloque*, Paris, 1960, volum apărut în 1965.

¹⁴ Mihai Gramatopol, *op. cit.*

¹⁵ Axel Boëthius, *Roman and Greek Town Architecture*, în *Göteborgs Högskolas Arsskrift*, LIV, 1948. Despre situația urbanismului provincial în vremea Imperiului, cf. Gilbert-Charles Picard, *Les Provinces occidentales de l'Empire romain*, în volumul *Sources archéologiques de la civilisation européenne. Actes du colloque international de Mamaia*, 1968, București, 1970, p. 152—163.

arhitectonică este fără îndoială un mare pas: îl vor fi făcut oare împreună artizanalul provincial și arhitectura romană?

Revenim, după această largă paranteză despre arhitectură, la perioada de răscruce în care noua ei structură se încadrează întocmai, perioadă cercetată cu un magistral simț al nuanței de către Bianchi-Bandinelli. Ca stadiu final al unei îndelungate evoluții, cu momente bine individualizate, de aici vom porni și noi, la început împreună cu ilustrul învățat, spre a stabili pas cu pas raportul artizanal-provincial în arta romană. Dar iată mai întâi pe scurt opiniile lui Bianchi-Bandinelli¹⁶ asupra crizei artei romane care marchează răscrucea dintre arta antică și medievală.

Acest fenomen nu poate fi însă înțeles dacă nu avem tot timpul în vedere acea bipolaritate (Blanckenhagen, 1942) a artei romane care constă în tradiția artizanală pe de o parte (în care sînt tratate temele ce se referă cel mai adesea la fapte istorice sau la scene din viața reală) și cea formală pe de altă, derivată din tradiția clasică și rezultantă a mai multor componente pe care nu este locul să le discutăm.

După ce în epoca lui Hadrian se introduc noi motive în arta oficială sau *imperială*, motive de un rafinat intelectualism, dar pline de vitalitate și nu nostalgice întoarse către trecut, stilul monumental capătă o nouă dezvoltare pe linia barocului, între 180 și 190, în vremea Antoninilor. Adoptarea tehnicii prin care se obțin efecte plastice nu prin dozarea diverselor părți ale reliefului, ci prin săparea cu trepanul a unor șanțuri adînci pe o suprafață denivelată ce dau, datorită umbrei puternice, iluzia reliefului – duce la o fixitate a imaginii sculptate a cărei pregnanță nu mai depinde de unghiul sub care e privită, ci de intensitatea luminii și implicit a umbrelor create. Fenomenul se generalizează și se intensifică sub Severi, cînd arta capătă un caracter esențialmente artizanal. «Relieful negativ», cel al contrastelor de lumină și umbră dobîndite prin săparea cu trepanul a șanțurilor adînci, manifestă tendința puternică de spargere a coeziunii formale și de dezagregare a tensiunii organice a imaginii.

Procedeele artizanale se instalează masiv în secolul al III-lea: perspectiva devine convențională, imaginile fiind plasate într-un plan unic, iar proporțiile dintre figuri sau părțile aceleiași figuri nu respectă natura, ci o anumită ierarhie morală spune Bianchi-Bandinelli, noi am crede mai degrabă simbolică. Șanțurile adînci ce determinau formele reliefului negativ au sfîrșit prin a izola părțile constituente ale figurilor, acestea pîrînd a fi formate din elemente separate, simțite ca autonome. O astfel de dezagregare a imaginii a dus la abstractizarea ei. Figura omenească devine un motiv ornamental, fapt de neconceput în epoca clasică, dar cu totul obișnuit în arta medievală.

Momentul culminant al crizei artei antice are loc între 275 și 295. După această dată ceva se schimbă în plastică astfel încît friza istorică a arcului lui Constantin, care datează din 315, aparține mai degrabă civilizației medievale decît celei antice. Chipurile omenești au un rol eminent decorative; capetele ca și pozițiile personajelor reproduse aidoma de nenumărate ori, creează un ritm ce rimează cu o anumită ordine al cărei garant era Imperiul și a cărei cheie de boltă, împăratul.

Criza artistică coincide cu cea politică-economică. Societatea romană bazată pe structura social-politică a primelor două secole ale Imperiului îmbătrînise și ajunsese la lichidarea tuturor valorilor. Bianchi-Bandinelli citează ca document ilustrativ o scrisoare a episcopului Ciprian al Cartaginei, către mijlocul secolului al III-lea, *Ad Demetrianum*: «Din munții săpați și exploatați marmura nu se mai extrage cu aceeași eficiență, minele epuizate dau foarte puțin aur și argint, iar pe zi ce trece filoanele lor dispar. Țăranii de pe la țară încep a se împrăști, asemenea și navigatorii pe mare, soldații în tabere. Dispare integritatea din for, dreptatea din judecăți, înțelegerea dintre prieteni, meșteșugul din artă și ordinea în moravuri».

Cu un veac și jumătate mai tîrziu, Synesius din Cirene, pe la sfîrșitul secolului al IV-lea, se referea la «barbarii» așezați pe *limes* dar care pătrunseseră de mult în viața economică și mai ales militară a statului, cu toate implicațiile acestui fapt: «Păstorul nu

¹⁶ *La crisi artistica della fine del mondo antico*, în *Archeologia e cultura*, Milano, 1961, p. 189 și urm.

va pune laolaltă lupii cu câinii, chiar dacă i-a prins tineri și au aspectul de a fi domesticiți; el le va încredința turma pe riscul său. Când aceștia vor vedea la câini câteva semne de slăbiciune și de delăsare, îi vor ataca, împreună cu turma și păstorii »¹⁷.

Pasajele sînt semnificative nu numai pentru conținut, poate manifestare temperamentală a unor spirite pesimiste, ci pentru atmosfera generală pe care o sugerează, a lipsei oricărei posibilități de îndreptare și a neîncrederii în « noile etnii » masate la hotarele Imperiului și osmozate rapid în conducerea acestuia. Dispariția meșteșugului din artă e o mărturisire din care Bianchi-Bandinelli nu a tras ultimele consecințe. Explicînd criza artistică în mod exclusiv prin cea economică, el merge pe linia lui Rostovtzeff cînd atribuie marea mutație din plastică stabilizării profunde transformări sociale datorate lui Diocletian: « Armata, devenită armată de țărani săraci, ajunge în mod inevitabil reprezentanta aspirațiilor claselor inferioare și cere participarea tuturor la administrarea statului, adică o nivelare completă în fața căreia vechea clasă a fost lipsită de puteri și în cele din urmă decimată. Statul se sprijinea pe țărani; ca urmare a schimbării condițiilor economice și a nivelului cultural scăzut al noilor clase se impunea o simplificare a funcționării administrației. Astfel s-a născut statul lui Diocletian și Constantin »¹⁸.

Aparținînd unei clase obosite, în declin, curentul tradițional în plastică, crede Bianchi-Bandinelli, este și el pe cale de dispariție, în vreme ce cel artizanal, împreună cu purtătorii săi, se află în plină ascensiune. Arta creștină, artizanală la început, va fi, după pactul Bisericii cu Imperiul, beneficiara mediului cultural și artistic al claselor de sus, în mare parte alcătuite din aristocrația de pe vremuri, rechemată la conducerea treburilor statului din pricina lipsei de cultură și de experiență a maselor țărănești ce-l transformaseră.

Devenită artă oficială, arta creștină va abandona filonul artizanal popular și va prelua tradițiile clasice aflate într-un iremediabil amurg. Pentru mai bine de jumătate de secol *bipolaritatea* artei romane este suspendată, dar unificarea completă a tradiției artizanale cu cea elenistico-romană va avea loc abia în vremea lui Theodosius (379–395), deci la un veac după perioada de vîrf a crizei artistice a lumii antice.

Întemeierea în 330 a Constantinopolului va da puțință filonului tradițional elenistic să dăinuie ca tehnică fără dezvoltare ulterioară, vitalitate și conținut pînă în secolele VI-VII, așa cum dovedește argintăria descoperită în sudul Rusiei și databilă în mod cert după marcaje.

Această constatare a acreditat în ultima vreme părerea că fenomenul antichității tîrzii, căruia îi este proprie ruptura de tradiția clasică, e un fenomen strict occidental, în vreme ce în Orient continuă dezvoltarea naturalismului elenistic pînă la formalismul bizantin, nealterată de manifestările curentului artizanal popular. Convingerea noastră este că există un artizanal oriental, diferit de cel occidental și coborîtor din tradiția elenistică rămasă în cadrul acelorași etnii ce au primit apoi treptat creștinismul, artizanal ce s-a impus ca și în Occident, dar care se deosebește de acesta tocmai prin viziunea și experiența sa multiseculară.

Teoria lui Bianchi-Bandinelli, adaptare creatoare la istoria artei a unor idei mai vechi despre Imperiul roman tîrziu (M. Rostovtzeff, W. Seston, H. P. L'Orange) este deosebit de prețioasă și bogată în sugestii. Într-o anumită privință ni se pare însă unilaterală și anume prin aceea că pune exclusiv accentul pe elementul economic-social, nediferențiind rolul diverselor etnii în marea schimbare artistică ce are loc la sfîrșitul secolului al III-lea, în mod nemijlocit legată de contribuția acestora la transformarea Imperiului roman dintr-o putere mediteraneană într-un cadru european care va fi cel al începuturilor evului mediu. Ultima sa carte, mai înainte amintită, trece într-adevăr în revistă aportul artistic al provinciilor la acea *koiné* romană și notează bivalența acestui aport, destinat pe de o parte Romei, pe de alta propriului mediu provincial, climatului artistic *plebeu*, mai degrabă decît popular.

După părerea noastră se impune depistarea cauzelor interne atît ale acestui fenomen cît și ale celor pe care le antrenează și care sfîrșesc prin operarea efectivă a marii mutații

¹⁷ Christian Lacombrade, *Synesius de Cyrène, le discours sur la royauté à l'empereur Arcadius*, teză, Paris, 1951.

¹⁸ *Storia economica e sociale dell'impero romano*, Florența, 1946, p. 586.

artistice de la antichitate la evul mediu. Schemele construite pentru ușurarea studiului nu trebuie să se transforme prin fetișizare în bariere de netrecut puse în calea înțelegerii intime a însuși obiectivului pentru care au fost create. Așa cum pe plan social tranziția se produce în mod lent, tot astfel pe plan artistic o sesizăm când e constituită, mai degrabă decât în formele sale constituente, tranzitorii. Pentru a le repera chiar și pe acestea și deci pentru a edifica un tablou riguros și cât mai fidel al întregului complex de fenomene, se impune alcătuirea cât mai grabnică a celui *Corpus signorum imperii romani*, ce nu a depășit deocamdată, cu rare excepții ¹⁹ după știința noastră, stadiul unei lăudabile inițiative. În mod paralel este de continuat și studiul artei romane *imperatoriale* din provinciile imperiului, teren deosebit de rodnic în definirea conceptului de provincial ²⁰.

Odată cu relevarea chestiunii substratului, a distincției făcute între arta *imperială* din provincii și realizările destinate unor beneficiari regionali, putem vorbi astăzi despre o artă provincială atât în Occident cât și în Orient ca despre aspectul intern al acestei bivalențe, în opoziție cu « tributul » destinat fie Romei aulice fie Romei *imperiale*, prezentă în monumentele oficiale din provincii. O astfel de artă rămîne mai mult sau mai puțin o formulare teoretică.

Ceea ce are însă o consistență reală este artizanalul, procedeele artizanale în care sînt realizate la urma urmei indiferent ce teme și care, după cum s-a văzut, parvin pînă în arta oficială pe care o domină și o transformă. Dacă excludem din aria cercetării artizanalului regiunea nord-italică în a cărei plastică au intrat constituente de cu totul altă natură decât cele din provinciile europene ale Imperiului sau din cele asiatice, descoperim, cu plăcută surprindere, am spune, perenitatea unui fapt de esență: *respingerea sistematică a structurii artei antropomorfe grecești*. Această respingere nu este însă nediferențiată și nici lipsită de preluări ce se voiau a fi de tehnică, de o tehnică deprinsă doar prin imitarea realizărilor ei și nu printr-o experiență intimă ce ar dubla o autentică *paideie*.

Nu credem că se poate vorbi de nici un fel de « influență » a artei arhaice grecești asupra artei La Tène-ului european, cu atât mai mult cu cât însuși fenomenul influenței se cere condiționat (dacă nu ne gîndim la cunoscuta teorie a imitației și a « forme fără fond ») de realitățile structurale asemănătoare ale eventualului subiect. Respingerea structurii artei antropomorfe grecești nu înseamnă și neacceptarea ornamentației. Mai mult încă, figura omenească capătă un rol ornamental atât în arta celtică cât și în cea tracică. Pentru arta geto-dacică situația este ușor diferită întrucît avem de-a face în cadrul acestei etnii cu un simț al echilibrului și organicității care o fac să se deosebească net de contextul european al vremii ²¹. Dar nu este locul aici să ne spunem pe larg părerile asupra unor chestiuni particulare.

Arta greacă antropomorfă e structurată conform unui ideal estetic și filozofic reflectînd realitățile sociale, religioase și politice ale cetății-stat în cadrul căreia își înscria propria ei istorie. Ea nu e o artă descriptivă, narativă sentimentală și irațională, traducînd direct oscilațiile umorale ale individualității creatoare. Chiar dacă tîrziu, spre sfîrșitul elenismului, antropomorfismul grec devine confesiv, statuile coborînd printre muritori, fenomenul are loc tot în chenarul riguros în care s-a încheat și « canonul » veacului al V-lea. Nu privim arta romană ca o continuatoare a celei grecești sortite decăderii, ci ca pe o originalitate specifică desfășurată în limitele aceleiași structuri, în fond ale unei incontestabile unități de civilizație.

Lipsit de un cadru statal, de condiții propice de dezvoltare, de un rol altul decât cel utilitar și eventual de cult (cînd nu îi era preferat aniconismul), artizanalul substratului european, oricărei etnii ar fi aparținut el, este în mod implicit o artă anistorică, existînd

¹⁹ Anna Sadurska, *Les Portraits romains dans les collections polonaises*, în *Corpus signorum imperii romani*, vol. I, Varșovia, 1972.

²⁰ Așa cum a arătat-o dealtfel, cartea lui Cornelius C.

Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Harvard, 1968.

²¹ Mihai Gramatopol, *L'Art des monnaies géto-daces*, în *Apulum*, IX, Alba-Iulia, 1971.

doar prin creații individuale ca expresie unică și personală a creatorului și a tribulațiilor iraționale²² ale spiritului său.

Acest artizanal e o artă de mare vigoare și viitor, așa cum s-a și văzut, ținută în fașă vreme de secole, lipsită nu de posibilități, ci de perspectivă, în fond o artă nesolicitată, de mediul căruia îi era specifică, să incarneze o idee socială la un nivel superior comunității tribale. Îi putem oare reproșa artizanalului tribal lipsa de tehnică prin comparație cu arta statului sclavagist? Firește că nu. Lipsa de tehnică este poate o expresie greșită căci ea e formulată de pe pozițiile artei figurative antropomorfe de tradiție greacă. De pe aceeași poziție pe care se afla și Ciprian episcopul Cartaginei, atunci când deplîngea dispariția meșteșugului din artă.

Nu numai o altă clasă socială se ridică încet dar sigur la conducerea Imperiului, dar după constituția antoniniană (212), fiecare locuitor al acestuia era și cetățean din punct de vedere juridic. Paralel cu schimbările sociale se produc și transformări de ordin etnic. Imperiul e o noțiune supranațională, iar latinitatea un fapt de suprastructură; ea nu mai este, începînd cu secolul al III-lea, propagată de romani, ca în primele două secole ale Principatului, ci adoptată de populații alogene în fața marilor migrații ce se pregăteau. *Romana voluntas* este în acest sens, de acum înainte, centripetă. Epuizarea artei romane târzii, de care au vorbit atîți cercetători și mai în urmă Bianchi-Bandinelli, se deosebește net de epuizările temporare ale artei figurative grecești, urmate de perioade de mai mare sau mai mică vitalitate.

Antropomorfismul de tradiție greacă sfîrșește pentru că purtătorii acestei arte devin minoritari în noua structură etnică a Imperiului, în care acea *magistra barbaritas* avea să-și spună cuvîntul hotărîtor. Antropomorfismul artizanal ajuns în posibilitatea de a-și asimila o tehnică și implicit o viziune asupra materiei și formei, va relua marea experiență a artei grecești, închizînd un alt ciclu, în vremea Renașterii.

Dar acest antropomorfism artizanal, ieșit la rîndu-i din aburii iraționali ai atmosferei mistico-religioase tribale și confruntat cu pragmatismul vieții în cadrul organizat al unui stat care era cel roman, pornind, cu mijloace modeste, de la plan la relief și apoi la tridimensional, se structurează conform unei necesități imediate, practice, traducînd dorința de ordine colectivă bazată pe valoarea creativă a individului și pe obediența sa.

O lume nouă în societate și în artă: mitul, zeul și eroul au dispărut sau aparțin unui trecut definitiv condamnat. Plastica antropomorfă nu mai traduce valori transcendente ci va tinde cu vremea să sublimeze o viziune materialistă, constructivistă.

Pentru toate cele de mai sus credem că o analiză din punctul nostru de vedere a artizanalului în primele două secole ale Imperiului va da fără îndoială rezultate deosebit de utile fundamentării a tot ceea ce s-a spus despre marea criză artistică din veacul următor.

În acest sens reamintirea problemei monumentului de la Adamclisi și a locului ocupat de el în arta romană, capătă valoare nu de argument, lucrurile sînt de la sine evidente cunoscătorilor artei romane a artizanalului provincial, ci de *memento* pentru cei dispuși să mai creadă în exclusivitatea fenomenului economico-social ca singură cauză a marii mutații în plastica romană târzie.

Și acum, în încheiere, cîte ceva despre situația artizanalului în părțile orientale ale Imperiului. Existența multiseclară a acestuia în cadrul unor state sclavagiste de tip autocratic oriental sau de tip elenistic, în care industria artistică a orașelor și chiar a unor centre rurale alimenta în mod neconținut piața, i-a conferit o anumită autonomie și prestigiu și implicit o proprie sferă de expansiune și de desfășurare.

În privința antropomorfismului, experiența sa plastică e mult mai veche decît cea greacă. După părerea noastră, în marea sinteză artistică a Romei el a jucat, spre deosebire

²² R. Bianchi-Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano, 1956; vezi în general, mai de curînd, Paul-Marie Duval, *Le Monde celtique, les pays de l'Europe centrale*, și Denis van Berchem, *Le Développement des voies de communication et*

son influence sur l'habitat, precum și discuțiile la comunicările privind lumea europeană preromană și romană, în volumul *Sources archéologiques de la civilisation européenne...*, p. 122—182.

de școlile de sculptură vestite ca cele de la Afrodizia sau de la Efes, de pildă, un rol de-a doua mână.

Coloana vertebrală danubiană este puternic marcată de monumente sculpturale destinate unor orientali și chiar lucrute de meșteri orientali. Monumentul de la Adamclisi este fără îndoială, așa cum a demonstrat de curând o riguroasă cercetare²³, opera unor constructori orientali, iar metopele sale, cu atâtea elemente figurative orientale, lasă încă deschisă problema relațiilor antropomorfismului artizanal asiatic cu cel european.

Nu credem că arta creștină va fi făcut în mod special apel la artizanalul oriental mai mult decât în limitele eclectismului ce-i era propriu în primele secole după oficializare.

Fugarei expunerii asupra problematicei artizanalului și provincialului în arta romană nu i-a stat în intenție nici măcar să epuizeze enumerarea tuturor chestiunilor implicate în complexul proces la care s-a referit; dacă ea a reușit să accentueze unele aspecte și să releve unele noi posibilități de interpretare, încă socotim că și-a aflat rostul.

ARTISANAT ET ART PROVINCIAL ROMAINS — UNE AUTRE MANIÈRE D'ENVISAGER LE PROBLÈME —

RÉSUMÉ

En s'occupant de l'importance de l'artisanat et de l'art provincial romains et surtout de l'aspect ethnique du problème, ainsi qu'il a été envisagé par les spécialistes depuis le commencement du siècle, l'auteur propose un autre angle sous lequel on devrait analyser les causes de la grande césure dans l'art plastique de l'Empire qui a marqué la fin du III^e siècle.

Il s'agit, à son opinion, outre les changements sociaux et économiques, interprétés dans le domaine de l'histoire de l'art par R. Bianchi-Bandinelli, d'une nouvelle vision apportée par les classes nouvelles appartenant à de nouveaux groupes ethniques appelés d'un jour à l'autre aux charges les plus hautes de l'État.

Caractéristique à ceux-ci s'avère le rejet de l'art anthropomorphe grec et l'adaptation d'une manière expéditive, pour faire face aux besoins imposés par leur position, de l'art confesif et décoratif de l'âge du fer qu'ils ont laissé en arrière passant sans transition de la « barbarie » sous la domination romaine et, de cette façon, de la protohistoire à l'histoire.

Pour mieux comprendre ce changement il s'impose une analyse rigoureuse de l'artisanat et de l'art provincial tout au long des deux premiers siècles de notre ère.

Ainsi on pourrait délimiter avec plus de précision le rôle de la *magistra barbaritas* à côté du traditionalisme représenté par l'art grec.

²³ Mihai Simpetru, *Betrachtungen über das Siegesdenkmal von Adamklissi im Lichte der archäologischen Grabungen*,

in *Dacia*, XIII, 1969, p. 475 și urm.

DESPRE PLANUL TRICONC ÎN ARHITECTURA MEDIEVALĂ TIMPURIE A SUD-ESTULUI EUROPEAN*

de RĂZVAN THEODORESCU

Pentru oricine s-a apropiat mai mult de studiul începuturilor culturii noastre medievale, nu este o noutate faptul că alături de desăvârșirea unor cristalizări sociale și politice ce aduceau definitiv pe români în sfera civilizației contemporane a Sud-Estului european, veacului al XIV-lea nu i-au fost străine, în câmpul artei, cu deosebire între Carpați și Dunăre, aparițiile unor forme și structuri — în primul rând arhitectonice — a căror semnificație am consemnat-o nu demult¹. Între ele se prenumără, cum știm astăzi mai limpede decât cu ani în urmă, apariția și — ceea ce este cu mult mai important — începutul răspîndirii propriu-zise în țările române, pentru bisericile mănăstirești, a planului triconc de veche origine și destul de mare frecvență în Orientul creștin, plan a cărui certă prezență la Dunărea de Jos apuseană, imediat după 1370, în codrii de la Vodița, este din aceeași vreme cu și strict legată de sosirea aci a greco-sîrbului Nicodim și a tovarășilor săi de probabilă obîrșie sau numai ucenicie sîrbească²; sosire încheiată cu ctitorirea unei prime mănăstiri în Oltenia — într-un voievodat de recentă creație căruia nu par a-i fi fost necunoscute unele nuclee de trai monahal³ constituite la nivelul mai curînd popular și patriarhal al întregii vieți religioase românești de dincoace de Carpați în epoca ce a precedat mijlocului veacului al XIV-lea — și care însemna totodată aducerea și împămîntenirea în țara Basarabilor a unor norme de organizare obștească și trăire spirituală întrucîtva « internaționale », de secole specifice întregii lumi bizantine, din Tebaidele Răsăritului pînă la Athos și de aci, mai departe, în sălbăticiunile muntoase ale Balcanilor. A unor norme a căror transmitere de la Vodița la Tismana, de aci la Cotmeana și la Cozia, mai apoi la toate mănăstirile Țării Românești în secolele ce aveau să vină — alături de lupta, de noi bănuită, a lui Nicodim pentru răspîndirea « dreptei credințe » printre locuitorii Dunării de Jos românești ce lesne ar fi putut fi cîștigați de ereziile atît de virulente ale timpului, într-un context de cultură populară, de civilizație folclorică îmbibată de credințe și de o literatură creștină apocrife, la pragul heterodoxiei⁴, alături de asemenea de lupta, mai de mult cercetată, a aceluiași Nicodim împotriva zelului dovedit tocmai în părțile Banatului de Severin de către clericii Romei sub oblăduire papală și angevină⁵ — devenea, cu alte

* Textul dezvoltat al comunicării prezentate la cea de a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, în ziua de 6 noiembrie 1972.

¹ R. Theodorescu, *Artă și societate în Țara Românească a veacului al XIV-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei* (=SCIA), seria artă plastică, 1972, I, p. 3—35.

² E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în*

cultura veche românească. I (pînă în 1385), în *Romanoslavica*, XI, 1965, p. 237—285.

³ T. Simedrea, *Viața mănăstirească în Țara Românească înainte de anul 1370*, în *Biserica ortodoxă română* (=BOR), 1962, 7—8, p. 673—687.

⁴ R. Theodorescu, *Quelques remarques sur le rôle des villes et des monastères dans la civilisation valaque du XIV^e siècle*, în *Actes du II^e Congrès international des études du sud-est européen*. Athènes, 7—13 mai, 1970, II, Atena, 1972, p. 488—490.

⁵ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 264—267 și 277, nota 2.

cuvinte, operă de pionierat, de autentic *misionarism* în spiritul ortodoxiei bizantino-balcanice, amintirea caracterului misionar al activității întemeietorului primelor două mănăstiri românești cunoscute stăruind pînă tîrziu în tradiția orală și în aceea scrisă a ținuturilor dunărene și carpatice în care acesta a ostentat acum șase veacuri.

Dar orișicine rostește cuvîntul misionarism în legătură cu Sud-Estul european medieval la ale cărui nordice fruntarii activase Nicodim, în legătură cu istoria ecleziastică și culturală a acestei vaste zone în general, cu aceea a mediilor balcanice de civilizație slavă în special, este adus să evoce, fie și în treacăt numai, momentul de început, de imens prestigiu și venerabilă tradiție pentru tot evul mediu răsăritean, al acțiunii de prozelitism religios, de propagandă culturală în care Bizanțul și lumea slavă și-au dat mîna, de misionarism medieval — ce însemna deopotrivă introducerea într-un ținut anume a rînduielilor materiale și spirituale ale bisericii organizate, a feluritelor ierarhii ale acesteia, a edificiilor, a cărților de cult purtătoare ale unor învățături și ale unei morale noi, generatoare deci de noi mentalități —, moment reprezentat cu aproape o jumătate de mileniu înainte de întemeierea Vodiței, în ținuturile centrale ale Peninsulei Balcanice, de activitatea acelor ctitori de cultură slavă sud-est europeană care au fost Clement și Naum de la Ohrida. Nefiind aci locul a stărui prea mult asupra multiplelor sensuri și istoricului atît de complex al preocupărilor culturale și confesionale ale acestor urmași, din Bulgaria și Macedonia anilor din jurul lui 900, ai acțiunii chirilo-metodiene începute în cea de-a doua parte a veacului al IX-lea în mediul slav din Moravia și Panonia, ne vom mulțumi a aminti doar faptele ce au un interes particular pentru ceea ce ne preocupă acum. Știm astfel că, sosiți — în condițiile precare propagandei ortodoxe din Europa centrală și de la Dunărea de Mijloc, agravate mai ales după dispariția lui Metodie (885) — împreună cu alți cîțiva ucenici ai învățatului arhiepiscop misionar ⁶, într-o Bulgarie abia convertită la creștinism de numai două decenii, în vremea de mare acțiune evanghelizatoare și misionară a bisericii bizantine posticonoclaste cîrmuite de faimosul Fotios — moment și coincidență ce sporesc dealtfel în semnificații sensul misionar al acțiunii lor viitoare —, Clement și Naum vor găsi tot sprijinul cîrmuitorilor bulgari contemporani ce preluau tocmai acum, pentru centrul și răsăritul peninsulei balcanice, misiunea evanghelizatoare abandonată de Constantinopol ⁷, cel de-al doilea zăbovind un timp mai îndelungat la Preslav, cel dintîi pornind curînd întru predicare spre părțile de sud-vest ale vastei stăpîniri a lui Boris, adică tocmai spre acele regiuni macedonene pînă nu demult avute de Bizanț, cu un puternic mediu greco-slav din care Chiril și Metodie plecaseră cu decenii în urmă în opera lor misionară la cazari și moravi și din care nu este de loc exclus ca însuși Clement să fi fost originar. *Διδάσκαλος* și cleric cu foarte numeroși discipoli în părțile Kutmičevicei ⁸, mai apoi înălțat de Simion la rangul de episcop al unei diocese macedonene anume create ⁹, Clement va întemeia la Ohrida, încă înaintea ajungerii sale la episcopat, o mănăstire, aceea a Sf. Panteimon ¹⁰, menită a deveni centrul spiritual, cultural și « literar », cel mai însemnat al Macedoniei sfîrșitului de secol IX și a începutului de secol X, acolo unde și atunci cînd, ni se spune, locuitorii așteptau să afe « cuvîntul lui Dumnezeu » (în sensul de a avea, în limba slavă a locului, acele texte religioase pe care Clement, ca un autentic misionar, le va pune la îndemîna lor) ¹¹. Întemeierea unui lăcaș mănăstiresc de către succesorul unor

⁶ F. Dvornik, *Les Slaves, Byzance et Rome au IX^e siècle*, Paris, 1926, p. 297 și 313; I. Snegarov, *Les sources sur la vie et l'activité de Clément d'Ohrida*, în *Byzantinobulgarica*, I, 1962, p. 89.

⁷ F. Dvornik, *op. cit.*, p. 282. Cit de necesare erau încă acțiunile de evanghelizare în Bulgaria secolului al IX-lea o arată unele contraofensive ale păgînismului, ca aceea din epoca scurtei cîrmuirii a fiului lui Boris, Vladimir (888/889—892/893) (*ibidem*, p. 302—303); trebuie amintit, dealtfel, că în unele zone ale Sud-Estului european — în Peloponez, de pildă — mai existau încă grupuri de slavi păgîni către 900 (*ibidem*, p. 244—245).

⁸ Așezate de istorici în sud-vestul Macedoniei (*ibidem*, p. 315, nota 1), după unii centrul fiind la Devol (P. Gautier, *Clément d'Ohrid, évêque de Dragvista*, în *Revue des études byzantines*, XXII, 1964, p. 213).

⁹ *Δρεμβίτζας ἤτοι Βελίτζας*. Teritoriile episcopiei de Drembica sau Velica par a fi fost în apropiere de Ohrida (F. Dvornik, *op. cit.*, p. 316, nota 1); într-un codex din veacul al XIII-lea Clement apare ca *ἐπίσκοπος Δραγβίστας* (P. Gautier, *op. cit.*, p. 199—200).

¹⁰ F. Dvornik, *op. cit.*, p. 315.

¹¹ P. Gautier, *op. cit.*, p. 201—204.

misionari ce aparținuseră cinului călugăresc — precum Metodie, cândva egumen de mănăstire și cu o recunoscută vocație monastică ce purta chiar amprenta unui anume ascetism ¹² —, totodată contemporanul unor suverani bulgari strâns legați de rînduiriile monahale — ca Simion, fost călugăr la Constantinopol și dominat întreaga viață de formația-i monastică ¹³ sau ca Boris, cel ce-și încheia existența într-o obște monahală ¹⁴ — nu va surprinde pe nimeni, dar faptul cel mai important din punctul nostru de vedere este acela că biserica mănăstirii ohridiene a celui pe care izvoarele îl indică ca Βουλγάρι γλώττη πρώτος επίσκοπος ¹⁵ era construită, puțin timp înainte de 892 — 893, după un plan triconc pe care știm că-l adoptaseră trei secole mai devreme — poate și după modele contemporane orientale legate de

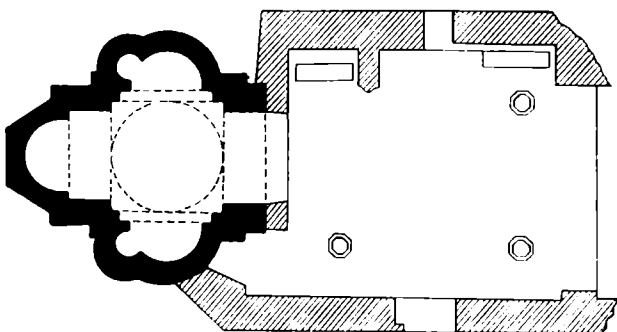


Fig. 1. — Ohrida. Biserica mănăstirii de la Imaret-Djami. Plan.

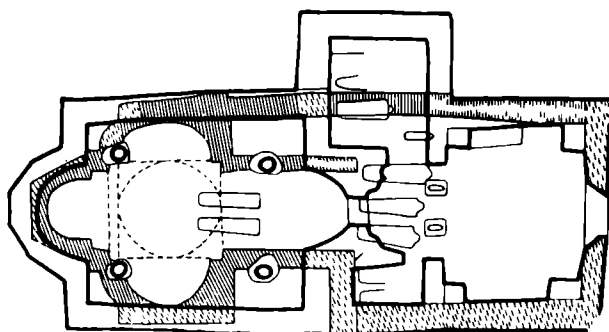


Fig. 2. — Ohrida. Biserica mănăstirii Sf. Naum. Plan.

destinații culturale amintite în texte ¹⁶ — unele lăcașe paleobizantine ale Balcanilor ¹⁷. Reluat, dintr-un fond de arhitectură europeană ce cuprindea în secolele IX — X ținuturi din Extremul Occident pînă la Athos, anume, credem, în cazul bisericii primului centru mănăstiresc și misionar din Macedonia pentru simbolica sa trinitară precisă — atît de evocatoare într-o trudă dusă sub semnul crucii de curînd abia triumfătoare în lupta cu iconoclaștii și sub acela al învățăturilor dogmaticii creștine —, ca și pentru funcționalitatea sa legată de slujbele liturgice — cu atît mai adînci de semnificație tocmai în teritoriile evanghelizate —, slujbe în care absidele laterale, ce subliniau în fond unitatea părții centrale a edificiului, adăposteau cîntările de strană (în timp ce alte încăperi, narthexul sau exonarthexul, căpătau știutele rosturi funerare), triconcul — cu ușoare tendințe spre planul, și el simbolic și vechi în aceste locuri, al tetraconcului — descoperit în vechiul centru ecleziastic de la Lichnidos sub moscheea din punctul Imaret, nu departe de citadela Ohridei medievale, cercetat în mai multe etape de-a lungul ultimilor treizeci de ani ¹⁸ (fig. 1), a constituit în chip limpede din clipa ridicării

¹² F. Dvornik, *op. cit.*, p. 178 — 179.

¹³ *Ibidem*, p. 303.

¹⁴ *Ibidem*, p. 302 — 303.

¹⁵ Teofilakt Ohridski, *Jitie na Kliment Ohridski*, ed. Al. Milev, Sofia, 1955, p. 74 (XX, 62).

¹⁶ Știm astfel că în complexul mănăstiresc al Sf. Simion Stilitul cel Tânăr de lângă Antiohia se afla, spre sfîrșitul extrem al secolului al VI-lea, un sanctuar ce adăpostea trupul Sf. Marta, sanctuar ce căpătase — în împrejurări deosebite narate de hagiograf — un plan triconc (G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 22, fig. 8).

¹⁷ Dj. Stričević, *Églises triconques médiévales en Serbie et en Macédoine et la tradition de l'architecture paléobyzantine*, în *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines*, Ochride, 1961, I, Belgrad, 1964, p. 227 — 228. Despre

o legătură directă între monumentele de plan triconc din secolele V — VII (Doljani, Caričin Grad, Ohrida etc.) și cele din secolele IX — X din părțile Ohridei, pare a nu se putea vorbi (*ibidem*, p. 238 — 239), după cum pare a nu se putea stabili nici o legătură, pentru Dobrogea, între bap-tisterul triconc justinianeu al bazilicii « de marmură » de la Tropaeum Traiani (Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 46, fig. 19) și biserica tre-flată din secolul al XII-lea de la Niculișel (R. Theodorescu, *Échos byzantins et éléments balkaniques dans l'art du Bas Danube du X^e au XIV^e siècle*, în *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, Budapest, 1969, I, Budapest, 1972, p. 207 — 208).

¹⁸ D. Koco, *Klimentoviot manastir « Sv. Pantelejmon » i raskopkata pri « Imaret » vo Ohrid*, în *Godišen Zbornik Filozofski Fakultet na Univerziteot — Skopje*, I, 1948, p. 129 — 182.

sale, cândva la sfârșitul penultimului sau la începutul ultimului deceniu al secolului al IX-lea, în mănăstirea aci întemeiată de către Clement pentru propagandă confesională și culturală slavă, modelul prin excelență al bisericii monahale din Macedonia epocii de stăpînire aci a primului stat bulgar¹⁹ (exact așa cum, peste secole, prima biserică de la Vodița va fi exemplul urmat în ridicarea bisericilor mănăstirești din Oltenia și Muntenia medievală); model preluat, cîtiva ani mai tîrziu, în preajma lui 900, și tot pentru o mănăstire — aflată pe malul sudic al lacului Ohrida (fig. 2) —, de către tovarășul întru misionarism al episcopului de Drembica, celălalt discipol al lui Metodie ajuns în inima Balcanilor, Naum²⁰. Fără a zăbovi asupra nenumăratelor discuții duse în legătură cu etapele evoluției planului bisericii mănăstirii Sf. Pantelimon din Ohrida, vom arăta numai că acest edificiu pare a fi cel ce ascunde — rod a două momente istorice diferite — acele două ἐκκλησίαι aci zidite de Clement²¹, despre care « Viața » sfîntului ne asigură că, deși mai mici, întreceau în frumusețe, prin forma lor rotundă și « sferică » (περιηγμένῳ καὶ κυλινδρῶτερον), biserica-catedrală a orașului²².

Sugerarea astfel a aspectului acestor « lăcașuri », de fapt unul singur a cărui formă era admirată de redactorul amintitei « Vieți » grecești a lui Clement — datorate, se pare, nu arhiepiscopului Teofilact ci unui autor mai tîrziu, poate celuilalt vestit păstor bizantin al arhiepiscopiei macedonene care a fost în secolul al XIII-lea Demetrios Chomatianos²³ ce se va fi inspirat dintr-o mult mai veche « Viață » slavă a misionarului din Ohrida²⁴ —, reprezenta pînă la urmă efectul înregistrării de către autor a volumelor unui triconc de felul celui descoperit în săpăturile arheologice de la Imaret, a unor volume rotunde, mai plăcute, se vede, unui ochi pentru care ele contrastau întrucîtva cu liniile prea simple, prea sobre, mai obișnuite — din pricini felurite²⁵ — în Macedonia evului mediu de început, a ceea ce se bănuiește că va fi fost « biserica-catedrală » a Ohridei, de foarte probabil plan bazilical (poate chiar Sf. Sofia, atribuită de unii autori tocmai epocii lui Boris)²⁶. În această biserică mănăstirească de plan triconc a Sf. Pantelimon — cea care avea să devină, prin faima întemeietorului ei, prototipul bisericii mănăstirești a acestor locuri și timpuri —,

¹⁹ Idem, *Trikonhalište trkvi vo Klimentovoto vreme, in Slovenska pismenost. 1050-godišnjina na Kliment Ohridski, Ohrida, 1966, p. 93; cf. K. Mintev, Arhitektura v sredno-vekovna Balgaria, Sofia, 1965, p. 105. Biserica mănăstirii Sf. Pantelimon (pentru unele detalii în legătură cu identificarea bisericii cercetate cu aceea a mănăstirii amintite, fără posibilitatea limpede a respingerii aceleiași identificări, vezi Dj. Stričević, op. cit., p. 230 și 235) a cunoscut unele adaosuri de-a lungul secolelor XII—XIV, ca de pildă pronaosul (?) cu patru coloane construit (în secolul al XII-lea?) pe locul încăperii ce adăpostea din 916 începînd, în colțul său sud-estic, mormîntul lui Clement — rolul coloanelor, bănuim noi, fiind acela de a determina un anume circuit tocmai în legătură cu mormîntul sfîntului —, un exonarthex (?) și unele paraclise (?); după unii specialiști triconcul de la sfîrșitul secolului al IX-lea de la Ohrida luase locul unui triconc preclementin ținînd de o mănăstire existentă în epoca lui Boris — ipoteză respinsă de Dj. Stričević (op. cit., p. 228, nota 21) pentru care primul triconc de aci e din perioada lui Clement (ibidem, p. 235) și care propune o anume periodizare a etapelor constructive ce nu interesează în contextul de față —, triconc așezat la rîndu-i peste o construcție paleobizantină din veacul al VI-lea (D. Koco, loc. cit.).*

²⁰ Idem, *Prouciavanja i arheološki ispitivanja na trkvata na manastiriot Sv. Naum, in Zbornik (1957—1958). Izdanija na arheološkiot Muzej — Skopje, II, 1958, p. 56—80; idem, L'Église du monastère de Saint Naoum, in Akten des XI. Inter-*

nationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958, München, 1960, p. 243—247.

²¹ Pentru faptul că unele adaosuri la un monument eclesiazesc — ca cel al lui Clement (vezi nota 19) — puteau crea impresia existenței a două biserici separate, amintim o analogie de situații din veacul al IX-lea din lumea occidentală carolingiană unde, la Fulda, adăugarea unui transept la vestul bisericii făcea un izvor să vorbească despre construirea unei « biserici la apus » (R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in W.E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York, 1971, p. 355).

²² XXIII, 67: καὶ οὕτως ἦσαν ἐν Ἀκρίδι τρεῖς ἐκκλησίαι. μία μὲν ἡ καθολικὴ, δύο δὲ τοῦ ἱεροῦ Κλήμεντος, μεγέθει μὲν πολλὰ τῆς καθολικῆς βραχυτέρα, σχήματι δὲ περιηγμένῳ καὶ κυλινδρῶτερον ταύτης ἐπιτερπεστέρα (Teofilakt Ohridski, op. cit., p. 78); în traducerea bulgară modernă a textului grecesc medieval, forma bisericilor la care facem aluzie e redată prin cuvintele кръгла и сферична (ibidem, p. 79).

²³ I. Snegarov, op. cit., p. 92 și 100.

²⁴ Pentru această presupusă « Viață » slavă a lui Clement, vezi F. Dvornik, op. cit., p. 297; I. Snegarov, op. cit., p. 115—117.

²⁵ Dj. Stričević, *La Rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans aux IX^e—XI^e siècles*, in *Actes du XII^e Congrès...*, p. 208—209.

²⁶ Ibidem, p. 189.

ne spune aceeași « Viață » grecească că își pregătise Clement, în pronaos, mormîntul ²⁷, la fel cum în aceeași ani din jurul lui 900, în abia menționatul său lăcaș de asemenea de plan triconc descoperit sub actuala biserică a Sf. Arhangheli, nu departe de Ohrida, își pregătea locul odihnei de veci, cu puțin timp înainte de a se călugări, Naum ²⁸, la fel cum după un secol la Lavra Athosului își va găsi mormîntul, în biserica sa de plan așijderea triconc, Atanasie, și cum, peste veacuri, avea să-și aibă lespeda funerară lângă zidurile ctitoriei sale — mai mult ca sigur tot de plan triconc — de la Tismana, întemeietorul vieții monahale românești, Nicodim ²⁹.

Noutatea pe care o reprezentau centrele de misionarism și de cultură în limbă slavă care erau mănăstirile de la Ohrida pentru civilizația secolelor IX—X în părțile centrale ale Balcanilor a făcut, implicit, ca și planul triconc al lăcașelor acestor mănăstiri să devină o « modă » contemporană — după ce, cu cîteva secole înainte, același plan cunoscuse deja o carieră notabilă în aceleași locuri —, reîntîlnindu-l ca atare, nu întîmplător tot în părțile Ohridei, la Gorica, la Zlesti, la Zglavenica ³⁰.

Dacă triconcul în forma și structura sa cele mai simple, moștenite pe diferite căi din vreme paleobizantină, avea să cunoască o evoluție sud-est europeană pe care nu aci e locul a o urmări ³¹ din Macedonia unde în preajma secolului al XI-lea găsim, cu acest plan, biserica Panaghia Coubelitissa din Castoria ³² (fig. 3), pînă în Nord-Estul balcanic și la gurile Dunării românești unde, cu plan trilobat, întîlnim în secolele X—XI și XII lăcașele despre care vom vorbi mai jos, de la Pliska și Niculișel ³³ —, este demn de reținut că

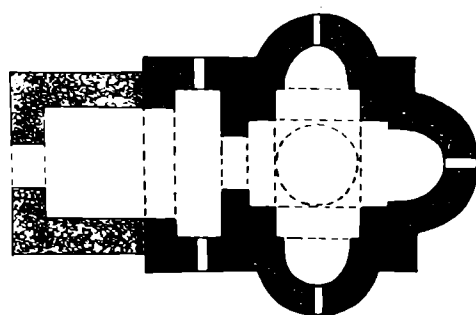


Fig. 3. — Castoria. Biserica Panaghia Coubelitissa. Plan.

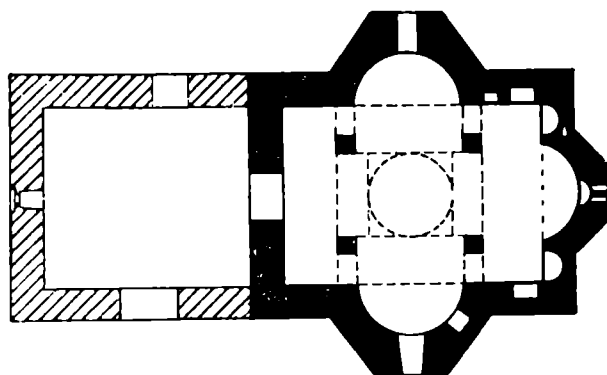


Fig. 4. — Kučevište. Biserica Sf. Arhangheli. Plan.

²⁷ XXVII, 75: ὁ περ αὐτὸς οἰκεῖς χειρὶ κατεσκεύασε κατὰ τὸ δεξιὸν τοῦ προναοῦ μέρος (Teofilakt Ohridski, *op. cit.*, p. 84). Clement moare în iulie 916. Pentru imaginea mormintului bănuț a fi fost al lui Clement, vezi D. Koco, *Klimentoviot manastir...*, p. 154 și 159, fig. 8 și 13.

²⁸ Idem, *Prouciavanja...*, p. 76, fig. 15; idem, *L'Église du monastère...*, p. 247, pl. XXXVI, 2 (este de remarcat faptul că în biserica mănăstirii lui Naum poziția mormintului acestuia este asemănătoare celei a mormintului lui Clement din biserica mănăstirii Sf. Pantelimon din Ohrida, vezi Dj. Stričević, *Églises triconques...*, p. 237). Naum, care moare în decembrie 910, ridicase biserica mănăstirii după venirea sa de la Preslav la Ohrida, odată cu înălțarea la episcopat a tovarășului său Clement (I. Ivanov, *Slaviansko izite na Sv. Nauma Ohridski ot X viek, in Bălgarski starini iz Makedonia*, Sofia, 1908, p. 56—57).

²⁹ R. Teodoru, *Pridvorul Tismanei*, în SCIA, seria artă plastică, 1967, 2, p. 169—171.

³⁰ Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 228, nota 19 și p. 237; cf. Dj. Bošković, *L'Architecture de la Basse Antiquité et du Moyen Âge dans les régions centrales des Balkans*, în *Actes du XII^e Congrès...*, p. 160, nota 14; D. Koco, *Trikonhalnitate jrkoi...*, p. 93.

³¹ În afară de monumentele și de zonele balcanice pe care le avem aci în vedere, trebuie amintit că în categoria bisericilor trilobate simple intră și unele edificii religioase

din secolele X—XII din părțile Zetei, în regiunea, cu o puternică viață monahală, a lacului Skadar și în ținuturile înconjurătoare cum ar fi Bogorodica Krajinska (A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*, Belgrad, 1962, p. 34, fig. 33) și Zaton pe Lim (ibidem, p. 38, fig. 32) — unde triconcul are vechi tradiții, din secolele VII—VIII încă, perpetuate pînă în veacul al XIV-lea (vezi mai jos nota 82), ca și biserica mănăstirii Bogorodica lângă Kuršumlija, refăcută într-a doua jumătate a secolului al XII-lea pe locul unui mult mai vechi lăcaș paleobizantin (ibidem, p. 50, fig. 151; cf. Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 224).

³² G. Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 94, fig. 47—48; K. Miatev, *op. cit.*, p. 191; A. Alpago Novello, *Grecia bizantina*, Milano, 1969, p. 84—86.

³³ Este de remarcat faptul că planul triconc apare în prima jumătate a secolului al XI-lea — sub înriurirea ariei bizantine — și mult mai spre nord de gurile Dunării, putînd fi întîlnit, de pildă, în centrul de cultură slavă al Poloniei primilor Piaști, anume la Plock, în Mazovia, pentru o biserică de mănăstire aci existentă în epoca conflictului dintre cele două elemente de misionarism confesional din aceste părți ale Europei, clerul latin și clerul slav (W. Szafranski, *Wczesnośredniowieczna architektura kamienna w Plocku*, în *Archaeologia Polski*, I, 1966, p. 225, fig. 7).

la sfârșitul veacului la ale cărui începuturi își încheiaseră activitatea misionară Naum și Clement, în aceeași lume macedoneană în care aceștia par a fi determinat adoptarea triconcului pentru bisericile mănăstirești, se desăvârșea, în așezământul de la Lavra Sfântului Munte, prin grija directă a unui alt mare campion al ortodoxiei și al vieții monahale, amintitul Atanasie, prea bine cunoscutul catolicon mănăstiresc ce primise de asemenea planul triconc³⁴, dar în varianta sa zisă « dezvoltată », rezultată din știuta contaminare a structurii trilobate cu aceea bizantină contemporană « în cruce greacă înscrisă », ce permitea, prin mijlocirea stîlpilor sau a coloanelor din naos, un anume circuit cu prilejul marilor ceremonii liturgice și funerar-comemorative din slujbele mănăstirești (ceea ce, în trecut fie spus, bănuim — pe temeiul unor observații personale — că s-a petrecut cam în aceeași vreme și la deja vechea biserică a mănăstirii Sf. Pantelimon din Ohrida, în încăperea cu patru coloane în spațiul central, adosată triconcului clementin tocmai pe locul unde se afla mormîntul tot mai mult venerat al vestitului misionar și episcop)³⁵. Începînd dar cu anii din jurul lui 1000 știm deja că triconcul dezvoltat athonit avea să joace un rol fundamental în arhitectura Sud-Estului european, prestigiul centrului monastic de la Marea Egee umbrind întrucîtva — fără însă a-l face să fie uitat — pe cel, mai timpuriu cu un secol, al nucleului monahal din jurul lacului Ohrida și al bisericilor sale de plan triconc simplu. Toate bisericile cenobiilor Athosului în secolele X–XII, unele biserici mănăstirești ale aceleiași epoci, din Bulgaria — cum ar fi primul lăcaș, de la sfârșitul secolului al XI-lea, de la Bačkovo³⁶ — sau din Grecia — în Attica și Peloponezul veacurilor XI–XII³⁷ —, unele edificii din secolul al XIV-lea de la Salonic — cum ar fi Sf. Ilie (Eski Serai)³⁸ — și mai ales din Serbia aceluiași veac, ultimul de înflorire a arhitecturii medievale de aci, aveau să adopte de-a lungul timpului triconcul ctitoriei atanasiene de la Lavra, în aceeași lume clericală și în aceleași secole în care constatăm însă că, în aceeași zonă macedo-sîrbească, faima lui Clement nu scăzuse deloc și în care chipul acestui întemeietor de viață călugărească slavo-balcanică apare zugrăvit — poate după un prototip dispărut din biserică mănăstirii Sf. Pantelimon de la Ohrida — în frescele și icoanele unor ctitorii din ținutul în care cîndva el păstorise și, cum vom vedea de îndată, nu numai acolo³⁹. Cel de-al XIV-lea veac — epoca prin excelență a înfloririi monahismului balcanic — avea să însemne de fapt continuarea și, într-un fel, întîlnirea celor două tradiții misionare și călugărești din Macedonia secolelor IX și X — cea clementină și cea athonită — într-un chip care subliniază cum nu se poate mai grăitor cît de mult a contat în civilizația Sud-Estului european din evul mediu timpuriu factorul de tradiție cultural-artistică care a fost reprezentat de obștile de viață monastică, cît de firesc moștenirea balcano-bizantină din epoca de început a mileniului nostru a fost preluată sub aspect cultural, într-o etapă mai nouă și mai complexă, de către Serbia și mai apoi de către țările române.

Un loc cu totul preeminent în istoricul chestiunii ce ne interesează aci l-a ocupat în prima parte și spre mijlocul secolului al XIV-lea, în părțile de miazănoapte ale Macedoniei — într-o continuitate geografică remarcabilă față de locurile unde își desfășuraseră cîndva activitatea misionară Clement și Naum — acel cărturar, om politic al bisericii și ctitor de mănăstiri, legat indirect și de începuturile culturii românești, care a fost Isaia de la Hilandar. Reprezentant al marii feudalități sîrbești — prin obîrșia-i *ѡтъ владѡродноу и владѡчаснѡу родителю* (ne-o spune chiar « Viața » lui Isaia, ea însăși scrisă la Hilandar)⁴⁰, ieșit dintr-un neam aflat către 1300 în jurul tronului lui Milutin și, se pare, cu nu

³⁴ A. Alpagò Novello, *op. cit.*, p. 100–103.

³⁵ Vezi nota 19 (ultima parte).

³⁶ K. Miatev, *Edna vajna nahodka v Bačkovskii manastir*, în *Izvestiia na arheologhiceskii Institut*, XXI, 1957, p. 316–321, fig. 1; idem, *Arhitekturata...*, p. 192–193.

³⁷ G. Millet, *loc. cit.*,

³⁸ Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 203–211. Monumentul este datat la mijlocul secolului al XIV-lea sau curînd după acest moment (A. Alpagò Novello, *op. cit.*, p. 103–108;

S. Ćurčić, *The Twin-Domed Narthex in Paleologan Architecture*, în *Zbornik Radova. Vizantološki Institut* ZRVI, XIII, 1971, p. 334, fig. 1/B).

³⁹ T. Groždanov, *Portrete na Kliment Ohridski vo sred-novekovnata umetnost*, în *Slovenska pismenost. 1050-godiš-nina...*, p. 101–109.

⁴⁰ N. Dučić, *Starine Hilendarske. V. Jivotopis starša Isaije, koji je živio u XIV vijeku*, în *Glasnik*, 56, 1884, p. 70.

puține apropieri de cultura grecească a Bizanțului contemporan ⁴¹, reprezentant, totodată, al monahismului atât de înfloritor în Serbia și la Athosul celui de-al XIV-lea veac — ca ucenic la așezămîntul Sf. Ioachim Sarandaporski din părțile Krivei Palanka, iar mai apoi ca membru al obștei faimosului centru nemanid de la Sfetagora, pepiniera de înalți ierarhi și monahi sîrbi care era Hilandarul —, în sfîrșit, reprezentant marcant al expansiunii politice a lui Ștefan Dușan în însăși « republica monahală » din Peninsula Chalcidică — stareț, pentru un timp, începînd din 1349, la mănăstirea athonită a Sf. Pantelimon, veche ctitorie rusească refăcută de cel ce se intitula « țar al Sîrbilor și Grecilor » —, Isaia nu va pregeta de-a lungul unei cariere cum nu se poate mai caracteristice pentru condiția sa socială și intelectuală, pentru locurile și timpurile în care a trăit, să răspîndească și să apere regulile vieții călugărești, să pună la îndemîna « fraților » întru chinovie, pe limba lor, scrieri ale unor mari figuri ale spiritualității ortodoxe, să negocieze pacea între două mari biserici ale aceleiași ortodoxii, aflate în dihonie. Ceea ce s-a știut mai puțin, pînă nu prea demult ⁴², este însă faptul că Isaia — cel ce va manifesta, ca altădată Clement din Ohrida, un anume interes pentru preschimbarea din grecește în slavonește a unor texte bisericești pentru nevoile celor din juru-i —, traducătorul în limba sîrbă, după septembrie 1371, în așezămîntul de la Hilandar, a operei unuia dintre părinții misticii medievale care a fost Pseudo Dionisie Areopagitul ⁴³, conducătorul misiunii sîrbești trimise de cneazul Lazăr la Constantinopol în 1375 pentru împăcarea bisericii Serbiei cu patriarhia ecumenică — misiune din care nu lipsea Nicodim de la Vodița, a cărui formație intelectuală se resimțise, într-un chip de noi presupus, prin apropierea de fostul stareț de la vechiul Rossicon ⁴⁴ —, a fost și cel ce a contribuit la împămîntenirea pe sol sîrbesc a tipului de biserică mănăstirească devenit cîndva tradițional, « canonic » am spune, în lumea Macedoniei și a Athosului cu cîteva secole înainte, în vremea lui Clement, a lui Naum și a lui Atanasie de la Lavra, anume a tipului triconc ; a unui tip pe care însă — lucru cu osebire grăitor — nu-l întîlnim înainte de sau în preajma venirii aci a lui Isaia, la nici una dintre bisericile mănăstirești ale primei jumătăți și ale mijlocului secolului al XIV-lea din Macedonia sîrbească (Lesново, Matejce, Zaum, Markovo), ce primiseră, după moda constantinopolitană și tesaloniciană a timpului, edificii concepute în buna tradiție bizantină a planului « în cruce greacă înscrisă » ⁴⁵. Plecat de la Sfetagora în vremurile de tensiune sîrbo-bizantină ce au urmat începutului cunoscutului conflict al patriarhiei sîrbe cu aceea de Constantinopol, știm că Isaia va porni cu « frații » săi spre « ținutul de apus » (на западномъ землю) ⁴⁶, aflîndu-se înainte de 1371 în teritoriile despotului din Serres ⁴⁷ și contribuind la înălțarea a două biserici mănăstirești, în Skopska Crna Gora — lăcașul mănăstirii Sf. Arhangheli din Kučevi te ⁴⁸ (fig. 4) — și în părțile Kossovo-Metohiei — biserică mănăstirii Rdjavac (sau Ubojac ?) ⁴⁹ —, și una și cealaltă aparținînd, după datările ce le sînt atribuite îndeobște, deceniilor de mijloc sau dintr-a doua jumătate ale secolului al XIV-lea și triconcului complex, cu stîlpi în spațiul central ⁵⁰, amîndouă făcînd o firească legătură stilistică, tipologică, cronologică și, întrucîtva, geografică, între monumentele școlii sîrbo-bizantine din prima parte a veacului și cele ale văii Moravei, imediat ulterioare. Evident, nu va mira pe nimeni faptul că un monah de însemnătatea și prestigiul lui Isaia, trăit de tînăr în cinul călugăresc — cel în care și părinții săi vor intra spre sfîrșitul vieții —, cunoscător la Sfîntul Munte al unor vestite biserici

⁴¹ Despre ipoteticele legături directe ale tatălui lui Isaia, Djurdje, cu Theodor Metochites, vezi M. A. Purković, *Der Vater des Starez Isaia*, în *Byzantinische Zeitschrift*, 1—2, 1951, p. 462.

⁴² Dj. Stričević, *Uloga starša Isaije u prenošenju svetogorskih tradicija u moravsku arhitektonsku školu*, în *ZRVI*, 3, 1955, p. 221—232.

⁴³ N. Dučić, *op. cit.*, p. 66; M. A. Purković, *op. cit.*, p. 461.

⁴⁴ R. Theodorescu, *Artă și societate...*, p. 21, nota 77 (ultima parte); pe larg, în lucrarea noastră *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, în manuscris.

⁴⁵ A. Deroko, *op. cit.*, p. 147—148.

⁴⁶ N. Dučić, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷ Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁸ A. Deroko, *op. cit.*, p. 148 și 155, fig. 242 și 268.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 125—126, fig. 222.

⁵⁰ Dj. Stričević, *op. cit.*, fig. 1 A; ambele monumente, legate de autorul citat de activitatea lui Isaia în părțile de sud ale Serbiei, sînt cuprinse în grupul zidurilor de secol XIV (A. Deroko, *loc. cit.*; G. Millet, *L'Ancien art serbe. Les Églises*, Paris, 1919, p. 32), cu observația că biserică din Kučevište e refăcută în perioada turcă respectîndu-se stilul inițial (A. Deroko, *op. cit.*, p. 155).

croite după planul triconc dezvoltat, cum era lăcașul nemanid – integral refăcut în 1303 de către Milutin – al însuși Hilandarului⁵¹ sau cum știm, grație mărturiei unui vechi călător, că se înfățișa chiar edificiul principal – reconstruit pe la 1349 de către Ștefan Dușan și astăzi pierdut – al mănăstirii, de Isaia cîrmuite, a Sf. Pantelimon⁵², prin drumurile sale în ținuturile sîrbești ale despotului Uglieșa sau în cele ale cneazului Lazăr pe care Isaia l-a slujit într-o împrejurare crucială pentru istoria culturală și politică a țării sale, a putut nu numai răspîndi norme de viață athonită ci și determina introducerea tipului triconc de la Athos, prin Macedonia sîrbească, spre Serbia propriu zisă, așa cum îl vom întîlni – nu străin cu totul de prestigiul lui Isaia de la Hilandar – într-un întreg șir de monumente moraviene începînd cu biserica mănăstirii Ravanica (1375–1377)⁵³, ctitoria monahală cea mai însemnată și necropola ultimului mare conducător al Serbiei medievale, înălțată tocmai în epoca împăcării bisericești negociate pe malurile Bosforului de către același Isaia.

Există desigur temeiuri pentru a putea bănuî că îndeosebi în mediul călugăresc din Macedonia și din sfera de autoritate a arhiepiscopiei de Ohrida (sau chiar a patriarhiei din Peć), acolo unde, dealtfel, amintirea primilor misionari de limbă slavă nu se stinsese în cel de-al XIV-lea secol, acolo unde încă în vremea lui Milutin și mai tîrziu, spre mijlocul veacului, portretele lui Clement erau zugrăvite spre aducere aminte la Studenica (1314), la Staro Nagoricino (1317–1318), la Matejce (1355)⁵⁴, unde conducătorii bisericești se considerau drept misionari, succesori ai operei clementine⁵⁵, acolo unde, de asemenea, știm sigur că în vremurile tulburi de după moartea lui Ștefan Dușan și înainte de nașterea «școlii» de pe valea Moravei – deci între 1355 și anii din jurul lui 1375 –, împotriva tendințelor bizantinizante și novatoare ale curții sîrbești în materie de artă (și îndeosebi, de pictură murală), se păstrau cu rigoare și în chip conservator unele norme estetice, unele forme și structuri artistice ale epocilor anterioare⁵⁶, acolo, dar, adoptarea planului triconc în arhitectura ecleziastică a unor mănăstiri, cu antecedente de seamă în lumea călugărească mai veche a aceleiași Macedonii, fie la Ohrida chiar, fie la Athos, se înscria credem cu tărie – în aceeași operă de pioasă păstrare a unor tradiționale, necesare și reprezentative forme de artă monahală. Că acestui univers cultural i se subsumează fenomenul la care am făcut aluzie este dovedit și de capitolul – ceva mai nuanțat decît se presupune îndeobște – al relațiilor lui Isaia de la Hilandar cu Nicodim cel venit din Craina Serbiei și din Vidinul bulgar, cel căruia i se datorează, cum știm, începuturile răspîndirii nord-dunărene a planului triconc reprezentat în Oltenia și Muntenia apuseană, în primele două decenii după 1370, prin nu mai puțin de patru, pînă azi păstrate, biserici mănăstirești, dintre care în chip sigur Vodița și Tismana sînt acele два велика и частна манастира ridicate на оугровлашискои земли – o subliniază în mod expres «Viața» faimosului monah de la Hilandar – съвѣтъмъ и помоштію преподобнато оцаца нашего Исаіе⁵⁷, una dintre aceste mănăstiri, cea din munții Gorjului, fiind zidită, pare-se, cu sprijinul acordat lui Nicodim de către cneazul Lazăr al Serbiei⁵⁸, același care, nu întîmplător, avea să ajute și mănăstirea de la Athos a Sf. Pantelimon de care își legase numele tocmai Isaia de la

⁵¹ *Ibidem*, p. 167, fig. 269; cf. G. Miller, *L'École grecque...*, p. 62, fig. 28–29.

⁵² Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 224; cf. G. Millet, *L'Ancien art...*, p. 33 și 140, fig. 151.

⁵³ Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 231; A. Deroko, *op. cit.*, fig. 373; triconcul dezvoltat este întîlnit, după Ravanica, la alte biserici mănăstirești din Serbia secolelor XIV–XV – Drenča, 1379–1382 (*ibidem*, fig. 377); Nova Pavlica, 1379–1381 (*ibidem*, fig. 379); Ljubostinja, după 1387 (*ibidem*, fig. 386); Resava-Manasija, 1407–1418 (*ibidem*, fig. 393) –, precum și la unele din veacul al XVI-lea (*ibidem*, fig. 419, 423, 425, 426).

⁵⁴ T. Groždanov, *op. cit.*, p. 103–104; V. J. Djurić, *L'Art des Paléologues et l'État serbe. Rôle de la cour et de*

l'Eglise serbes dans la première moitié du XIV^e siècle, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Veneția, 1971, p. 187.

⁵⁵ T. Groždanov, *Prilozi proučavanju Sv. Sofije Ohridske u XIV veku*, in *Zbornik za likovne umetnosti (Novi Sad)*, 1969, 5, p. 40–41.

⁵⁶ V. J. Djurić, *op. cit.*, p. 188–189, 191.

⁵⁷ N. Dučić, *op. cit.*, p. 75; pentru sugestia preluării planului triconc de către Nicodim prin Isaia, vezi Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 227.

⁵⁸ *Documenta Romaniae Historica*, I, București, 1966, nr. 31, p. 67–70; vezi și E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 269.

Hilandar ⁵⁹. Dacă se evocă de obicei participarea lui Nicodim la acea, atât de « athonită », solie din 1375 a patriarhiei din Peć pe lângă Marea Biserică, alături de un fost protos al Sfântului Munte, de ucenicii lui Isaia și de acesta însuși, lucrul se face în chip îndreptățit pentru a se atrage atenția asupra integrării personalității sale într-o spiritualitate monastică mai vastă, balcanică, și nădăjduim că din acest punct de vedere interpretările aduse de noi înșine cu alt prilej în legătură cu ecourile învățaturii pseudo-dionisiene, prin intermediul lui Isaia, în formația lui Nicodim au putut completa în mod hotărâtor profilul de călugăr « drept credincios » — în același timp « tare în cărți » (снана въ книгахъ) ⁶⁰, cum îl caracterizează un izvor abia amintit — al stareșului de la Vodița. Desigur că interesul lui Nicodim — vădit în cea de-a patra întrebare din prima sa scrisoare către vestitul cărturar isihast care era patriarhul Eftimie al Tîrnovei, cel ce-i răspundea după 1375 — 1376 și înainte de 1393 — pentru afirmația lui Pseudo Dionisie Arceopagitul în legătură cu revelarea tainei întrupării unei anumite trepte îngerești ⁶¹ (ca și cu rolul, înfățișarea, istoria și poziția îngerilor față de oameni, chestiuni aprins dezbătute în rîndurile tuturor isihăștilor palamiți ai timpului) ⁶², descindea direct din cunoașterea învățaturii acestui autor oriental care în vreme romano-bizantină, sub influențe neoplatoniciene târzii, imagina, aidoma altor autori creștini — într-una din lucrările sale cele mai cunoscute, tratatul mistico-teologic « Despre ierarhia cerească » — fantastica succesiune de ordine celeste, rînduite în abstracte și rigide ierarhii între lume și divinitate ⁶³, subtilitățile textului lui Pseudo Dionisie referitoare la chestiuni de strictă angelologie fiind desigur, în bună parte, asimilate de călugării balcanici cu oarecare instrucție, călugări care, ca și Nicodim prin întrebările sale, vor fi dovedit o anume familiarizare cu opera misticului ce influențase gîndirea teologică a evului de mijloc și pentru care, nu mai puțin, știm că înșiși primii misionari ai bisericii răsăritene în lumea slavă a secolului al IX-lea avuseseră o particulară prețuire ⁶⁴. În fața întrebării pe care căi conducătorul principalelor așezăminte monahale oltene va fi avut acces la opera lui Pseudo Dionisie stau, evident, mai multe răspunsuri; atât mediul slavo-bizantin de la Hilandar — unde e foarte verosimil ca Nicodim să fi ucenicit în trecerea-i pe la acea mănăstire « slovenească » de la Athos despre care vorbesc unele izvoare târzii ⁶⁵ —, cît și Constantinopolul unde adepții lui Palamas citeau scrierile vechiului mistic din Răsărit, puteau fi, desigur, locurile întîlnirii lui Nicodim cu opera pseudo-dionisiană, deși mărturisim că mult mai firească ni se pare ipoteza că adîncirea de către stareșul Vodiței a textelor lui Pseudo Dionisie s-a făcut în vremea contactului mai prelungit cu Isaia, în 1375, cîțiva ani numai de la încheierea tălmăcirii slavone la care ostenise fostul egumen athonit și viitorul conducător al soliei bisericii sîrbești. Este adevărat, nu mai puțin, că privind ceva mai larg lucrurile, pentru formația lui Nicodim, pentru contactul său cu o anume arhitectură și artă mănăstirească de veche obîrșie, pentru legăturile sale cu tradiția monahală sud-est europeană coborîtoare — de ce nu — pînă la Clement din Ohrida, pentru cunoașterea scrierilor ce au înfriurit în mod hotărîtor această tradiție, faptul — bănuie de unii

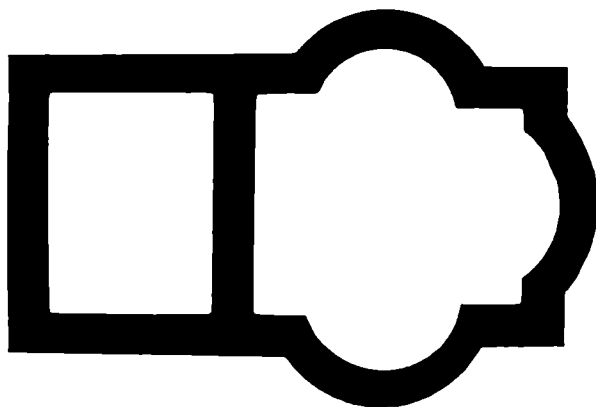


Fig. 5. — Vodița I. Planul bisericii.

⁵⁹ Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁰ N. Dučić, *loc. cit.*

⁶¹ E. Kalužniacki, *Weske des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393)*, Viena, 1901, p. 211.

⁶² J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 205.

⁶³ J. Dulac, *Oeuvres de Saint Denys l'Aréopagite*, Paris, 1865, p. 317–394.

⁶⁴ F. Dvornik, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁵ Este vorba de Ștefan Ieromonahul, autorul bisericesc din prima jumătate a secolului al XIX-lea (*Viața preacuviosului Nicodim sfințitul arhimandritul și întemeietorul sfintei mănăstiri Tismana*, Craiova Rimnicul Vilcei, 1935, p. 21–23. Pentru această ediție, vezi E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 239, nota 9; cit despre valoarea informațiilor acestui ieromonah de la Tismana, vezi *ibidem*, p. 239–253).

cercetători ai vechii culturi românești ⁶⁶ căroră ne raliem, spre deosebire de alte opinii mai recente ⁶⁷ – că Nicodim a putut trece, în peregrinarea sa la Sfântul Munte, tocmai pe la mănăstirea sîrbească a Hilandarului (de unde, dealtfel, a putut aduce – s-a opinat nu fără temei ⁶⁸ – și prototipul aceluia atît de singular, în cultura românească a epocii, tetraevangheliar scris prin 1404–1405, probabil la Vodița, în slava bisericească de redacție sîrbească) poate fi, din punctul nostru de vedere, esențial. Căci așa cum se amintește mai rar și ceea ce de fapt interesează în primul rînd un aspect central al preocupărilor noastre aici – cel al legăturilor cultural-artistice dintre lumea sîrbo-athonită a veacului al XIV-lea și aceea macedoneană a secolelor IX–X, al raportului, peste timp, între unii reprezentanți ai bisericii sîrbești ai anilor 1300 (printre care și Isaia) cu momentul marcat de Clement din Ohrida – rolul Hilandarului ne pare a fi fost notabil. Amănuntul revelator că un fost egumen al aceleiași Hilandar, arhiepiscopul Danilo al II-lea al Serbiei, a fost înrîurit în prima jumătate a secolului al XIV-lea în redactarea unei părți din cea mai importantă culegere sîrbească de biografii din evul mediu – « Viețile regilor și arhiepiscopilor sîrbi » – de textul « Laudei Sfîntului Chiril » datorat tocmai lui Clement din Ohrida ⁶⁹ și că același Danilo – un vajnic apărător al ideii de tradiție și continuitate a bisericii sîrbești – plin de interes față de înaintașul său peste veacuri, Clement, îi hotăra zugrăvirea chipului, pe la 1330, în frescele bisericii cu hramul – identic cu al Hilandarului – Bogorodica Hodighitria din chiar centrul de la Peć ⁷⁰ (biserică în care înaltul ierarh sîrb avea să-și aibă mormîntul) ⁷¹, ne poate sugera – și încă extrem de semnificativ, credem – că la rîndul său, nu mult timp după cîrmuirea la Hilandar a lui Danilo și, într-un fel, pe urmele acestuia, Isaia putea găsi în așezămîntul athonit o vie păstrare a tradiției clementine; o tradiție din care, bănuim, către același mijloc de veac XIV, poate la Peć dar mai probabil încă la Hilandar – ținînd seama de ceea ce se știe prin tradiție despre originea sa greco-slavă ⁷², de chemarea-i într-o solie condusă tocmai de un fost membru al lavrei nemanide – putea să se adape, nu știm nici cum, nici cît, Nicodim, cel ce peste ani va poposi în părțile de apus ale stăpînirii basarabești, întemeind așezăminte monahale și croind – ca altădată Isaia în Serbia – biserici de plan triconc. Și de ce n-am adăuga – fără a ne teme de prea puținul datelor fragmentare ce se cer adunate coerent într-un întreg –, trebuie să recunoaștem că în acest fel, dincolo de marginile ipotezei, legătura spirituală între cele trei « momente » – Clement din Ohrida, Isaia de la Hilandar, Nicodim de la Vodița și Tismana –, cele căroră le dedicăm aceste rînduri privitoare la un aspect al răspîndirii planului triconc în Balcani, și-ar putea găsi, pentru întîia oară, prin numitorul comun care este unul din cele mai vestite așezăminte de cultură și de artă de la Athos, o limpede justificare.

Nu vom zăbovi – am făcut-o nu demult ⁷³ – asupra semnificației artistice și culturale a zidirii la începutul celui de-al optulea deceniu al secolului al XIV-lea, în părțile Banatului de Severin, a monumentului de plan triconc care este Vodița I (fig. 5), asupra rolului direct jucat de Nicodim și de călugării săi în însăși opera de construcție a foarte modestului lăcaș de aici, asupra sensului acestei participări – atît de specifice regulilor unor mai mici sau mai mari grupuri călugărești ce comuniau în același veac într-o aceeași spiritualitate isihastă –, urmînd a spune doar cîteva cuvinte despre unele, presupuse, premise autohtone și mai îndepărtate ale acestui plan triconc în părțile Dunării românești. Știm astfel că, pornindu-se de la ideea justă a dezvoltării la un nivel superior, față de

⁶⁶ E. Turdeanu, *La Littérature bulgare du XIV^e siècle et sa diffusion dans les pays roumains*, Paris, 1947, p. 44, nota 3.

⁶⁷ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 256, nota 7.

⁶⁸ I. R. Mircea, *Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească. Tetraevanghelul popii Nicodim (1404–1405)*, în *Romanoslavica* XIII, 1966, p. 219.

⁶⁹ D. Pavlović, *Jedna pozajmica arhiepiskopa Danila II iz Klimenta Ohridskog*, în *Prilozi za knjevnost, jezik, istoriju i folklor*, 1954, 3–4, p. 260–263 (cf. H. Polenaković, *Klimentovata tradicija vo knjevnosta*, în *Slovenska pismenost*.

1050-godišnjina... , p. 77).

⁷⁰ T. Groždanov, *Portret Klimenta Ohridskog u prkvi Bogorodițe Odighitrije u Peć*, în *Zograf*, 3, 1969, p. 13–15 (cu relevarea curiozității iconografice a atribuirii lui Clement din Ohrida a trăsăturilor fizionomice ale celui alt Clement, Romanul!).

⁷¹ Mormîntul lui Danilo al II-lea este notat ca atare pe planul bisericii Bogorodica din secolul al XIV-lea, publicat de A. Deroko, *op. cit.*, fig. 221.

⁷² E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 253–254.

⁷³ R. Theodorescu, *Artă și societate...*, p. 22–25.

restul pământurilor locuite de români, a Dobrogei secolelor X–XIV, s-a ajuns și pentru domeniul artei la încheierea că monumentele de influență bizantină din veacurile XI–XII de aici – în cazul ce ne interesează acum, modesta, rudimentara biserică mănăstirească din cea de-a doua parte a secolului al XII-lea de la Niculițel⁷⁴ (fig. 6) – au constituit prima etapă a dezvoltării unor tipuri arhitectonice medievale pe teritoriul actual al României⁷⁵; nu mai puțin însă, nimic neputînd schimba pînă acum interpretarea tradițională potrivit



Fig. 6. — Niculițel. Urmele fundațiilor bisericii.

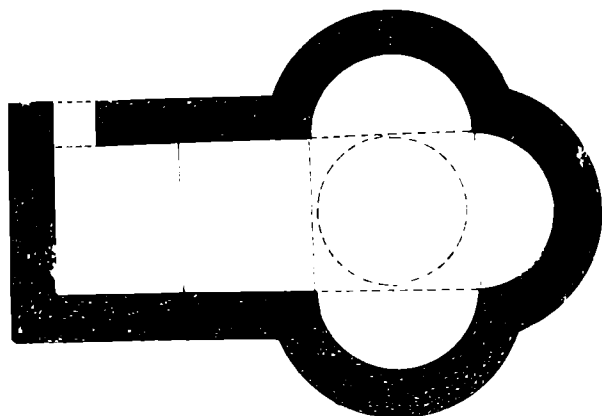


Fig. 7. Pliska. Planul bisericii nr. 28.

căreia apariția triconcului în Oltenia, odată cu prima biserică de la Vodița, mai apoi cu aceea de la Cozia – atît de asemănătoare unor biserici de curte feudală sirbești («baštinske trkve» sau *прѣдворниці*⁷⁶ ca cele de pe valea Moravei, de la Veluče⁷⁷ și Lazarica-Kruševac⁷⁸ de la Neupara⁷⁹, Rudenica⁸⁰, Kalenić⁸¹, sau mai departe în părțile Skadarului, la Starcevo-Gorica⁸²), asemănătoare de asemenea unor mai modeste biserici de mănăstiri vest-bulgare (Sf. Nicolae din Orehovo⁸³, Sf. Arhangheli lîngă Trîn⁸⁴, Sf. Ioan Bogoslov lîngă Poganovo⁸⁵)

⁷⁴ Vezi mai recent P. Diaconu, *Despre datarea «circumvalației» și a «bisericii treflate» de la Niculițel*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1972, 2, p. 312–315.

⁷⁵ C. Nicolescu, *Începuturile artei feudale din țara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice*, în *SCIA*, 1959, 1, p. 52.

⁷⁶ Pentru aceste biserici existente pe latifundii feudale, vezi Dj. Stričević, *Dva varijeteta plana trkava moravske arhitektonske škole*, în *ZRV*, 3, 1955, p. 216–217.

⁷⁷ A. Deroko, *op. cit.*, fig. 376 (datarea bisericii este circa 1377–1378); pentru monumentul de aci ca biserică de curte, vezi Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁸ A. Deroko, *op. cit.*, fig. 375 (datarea bisericii este circa 1377–1378).

⁷⁹ *Ibidem*, fig. 378 (datarea bisericii este către 1382); Dj. Stričević (*op. cit.*, p. 44 și 217) arată că această biserică apare în texte ca «*pridvorna trkva*».

⁸⁰ A. Deroko, *op. cit.*, fig. 388 (datarea bisericii este circa 1409–1410); pentru monumentul de aci ca biserică de curte, vezi Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 217.

⁸¹ A. Deroko, *op. cit.*, fig. 382 (datarea bisericii este 1413–1417); monumentul este ctitoria unui mare feudal, Bogdan (*ibidem*, p. 177), și apare în documente ca biserică mănăstirească abia în secolul al XVIII-lea (Dj. Stričević, *loc. cit.*).

⁸² A. Deroko, *op. cit.*, fig. 397; P. Mijović, *Za sistemati-zaciju zetske srednjovjekovne arhitekture*, în *Tragom drevnih kultura Crne Gore*, Titograd, 1970, p. 187; biserică din Starcevo-Gorica, legată de numele stareșului Macarie, duhovnic al familiei domnitoare din Zeta, Balšićii, nu

avea o funcție monahală, după cum această funcție nu era proprie nici altor monumente de plan triconc din aceste părți occidentale ale Balcanilor, ridicate în legătură cu episcopi și feudali din regiunile sirbo-albaneze (*ibidem*, p. 189).

⁸³ K. Miatev, *op. cit.*, p. 193, fig. 220 (cu datarea în secolul al XIII-lea sau în prima jumătate a secolului al XIV-lea).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 193–194, fig. 221 și 223 (cu datarea în secolul al XIV-lea).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 194, fig. 222 și 224 (cu datarea în secolul al XIV-lea, în vremea lui Constantin Dragaș cîrmuitorul din Velbujd, în ciuda inscripției din 1499). Prezența acestor mănăstiri într-o regiune de mai intens monahism organizat, cum pare a fi fost apusul Bulgariei – mai apropiat de Athos și de Serbia –, explică și existența aci a bisericilor de plan triconc de loc caracteristice părților centrale și răsăritene – mai bizantinizate, mai «moderne» – ale Bulgariei (Mesembria, Tirnovo chiar), regiuni față de care în secolele XIII–XIV, în domeniul picturii murale de pildă, vestul bulgar prezenta anume arhaisme (A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 185) ce trădau o rezistență, un conservatorism artistic și, poate, spiritual în genere (pentru alte cîteva biserici medievale timpurii din regiunile bulgare mai legate geografic de cele sirbești și de Sfîntul Munte, fie monumente de plan triconc simplu – la mănăstirile Sf. Ilie de la Teteven, Sf. Nicolae Mrački din Peștera-Radomir –, fie edificii de plan triconc complex – Kărdžali, Sf. Treime din Razlog –, vezi Neli Čaneva-Dečevska, *Trikonhálnite tărkvî ot IX–XIV v. po bălgarskite zemi*, în *Arheologhija*, 1970, 4, p. 8–21). Încheind nota privitoare

— ar reprezenta o înrîurire directă a arhitecturii din Serbia, sîntem aduși a socoti în continuare că Vodița I, legată exclusiv de contextul cultural propriu părților apusene ale Dunării de Jos într-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, nu stă în nici o relație plauzibilă cu o construcție de același plan, în varianta sa treflată, apărută în Dobrogea cu mai bine de două veacuri înainte. Dimpotrivă, la Niculițel ne aflăm, de fapt, în fața unui ecou direct al unui plan din arhitectura balcano-bizantină a secolelor X—XII, întîlnit în provinciile din aceste părți ale Imperiului — cum o dovedește și biserica nr. 28, din secolele X—XI, din « cetatea exterioară » de la Pliska ⁸⁶ (fig. 7) — și caracteristic mai îndepărtatei Macedonii — cum o arată monumentele amintite din părțile Ohridei și Castoriei —, dar și a unui ecou singular care nu vedem în ce mod ar fi putut influența zona nord-dunăreană, aceea olteană, unde de îndată ce vor începe construcțiile religioase de zid, pe la sfîrșitul secolului al XII-lea, se va recurge la alte planuri arhitectonice (biserica-sală în speță) ce corespundeau nevoilor locale ale celor ce le ridicau ca și unei anume « mode » contemporane despre care am scris de curînd cîte ceva ⁸⁷. Iată de ce, o dată mai mult, credem că apariția triconcului în secolul al XIV-lea în Banatul de Severin nu stă în nici un fel de legătură directă cu modesta biserică treflată din secolul al XII-lea din nordul Dobrogei — așa cum se sugerase cîndva ⁸⁸ —, aceste două fapte de artă ținînd fiecare de un alt stadiu de dezvoltare și răspîndire a planurilor triconc și treflat: cel de-al doilea ilustrează extinderea planului trilobat, întîlnit în Balcanii secolelor IX—XII, pînă în Paristrionul bizantin de răsărit, cel dintîi, o prezență — sub înrîurirea monahismului athonit și a lumii călugărești central și vest-balcanice — a unor realități artistice deosebite din părțile apusene ale Dunării de Jos și ale Sud-Estului european, a unui tip de monument frecvent în Serbia și pe valea Moravei în secolul al XIV-lea, tip care deriva, evident, din acela precedent al secolelor IX—XII așa cum putea fi întîlnit de la Ohrida și Athos, prin fosta capitală a hanilor și țărilor bulgari din Pliska, pînă la gurile Dunării. Oricum, cercetînd chipul în care Oltenia celui de-al treilea sfert al secolului al XIV-lea a ajuns să cunoască, prin prima biserică a mănăstirii de la Vodița, tipul de lăcaș ce va face cariera cunoscută în vechea arhitectură românească, ne apare limpede faptul că, știutori ai unui plan consacrat de biserică mănăstirească de la marile lavre, cu numeroși călugări, din Serbia și de la Athos — anume planul triconc dezvoltat —, puținii călugări ai lui Nicodim ⁸⁹, aidoma celor din așezămintele contemporane de mai mică însemnătate ale Bulgariei apusene, au adoptat un plan mai puțin pretențios, triconcul simplu, conceput adesea, în Serbia aceluiași secol al XIV, de aceiași meșteri ce înălțaseră, în aceleași ținuturi, și biserici de plan triconc dezvoltat ⁹⁰; tip triconc simplu care, trebuie adăugat, convenind unor mai mici comunități ce vor fi fost mai puțin stînjinite de lipsa coloanelor sau a stîlpilor din naosul bisericii principale a mănăstirii, în timpul frecventelor ceremonii monahale, a pelerinajelor la moaște, sau de absența unei clare fracționări a spațiilor necesare diferitelor categorii și trepte de călugări, în funcție de prescripțiile din tipicoane ⁹¹, fusese consacrat cîndva în chip evident pentru mănăstirile mai puțin vaste întemeiate de primii misionari în mediul slavo-bizantin al Macedoniei, misionari al căror prestigiu era încă mare în veacul al XIV-lea atît în țaratul

la centrele monahale din Bulgaria apuseană, remarcăm că și în Serbia primei jumătăți a secolului al XV-lea se întîlnește planul triconc în varianta sa simplă folosit pentru biserici mănăstirești, cum o arată relativ recenta descoperire, în părțile Obrenovac-ului, a urmelor lăcașului mănăstirii Sf. Cristofor din Mislodjin (M. Birtašević, *Manastir Sv. Hristofora u Mislodjinu*, în *Starinar*, XIX, 1968, p. 273—275).

⁸⁶ K. Miätev, *op. cit.*, p. 103, fig. 100.

⁸⁷ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 7—12.

⁸⁸ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 56; idem, *Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X—XIV*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V, 1962, p. 43 și 47.

⁸⁹ Pentru cifra de aproximativ 12 călugări trăitori în

așezămîntul de la Vodița, vezi T. Simedrea, *Mănăstirea Vodița. Glosă pe marginea unui document inedit*, în *BOR*, 1947, 1—3, p. 64—65, nota 5.

⁹⁰ Dj. Stričević, *op. cit.*, p. 214.

⁹¹ *Ibidem*, p. 219. Interesant de remarcat este faptul că în lumea feudală sirbească, mai puternic înrîurită de Athos și de Macedonia, biserica de tip triconc simplu cu vechi antecedente în părțile central-meridionale ale Balcanilor — a putut deveni modelul bisericii de curte feudale, funcție pe care la nord de Dunăre au păstrat-o bisericile de plan dreptunghiular atunci cînd, în jurul lui 1300, influența Bulgariei tirnovene, ce cunoscuse acest plan pentru capelele feudalilor locali, era precumpănitoare (vezi nota 87).

sîrbesc cît și la Athos unde viața și faptele lor erau îndreptar, unde fuseseră și erau încă copiate cu grijă manuscrise ale operei chirilo-metodiene și clementine ⁹².

Aruncînd astfel o privire asupra principalelor etape geografice ale evoluției triconcului balcanic, marcate de principalele momente de misionarism monahal sud-est european în evul mediu timpuriu, vom observa încă o dată că ajungerea sa în secolul al XIV-lea în ținuturile românești — din mai îndepărtate surse athonite filtrate prin Serbia aceluiași veac ⁹³, cea care prelungea în timp, cum am văzut (și nu numai în artă), deopotrivă tradițiile epocii lui Clement din Ohrida și cîștigurile culturale ale Sfîntului Munte —, constituia un capitol nu numai în propagarea spre miazănoapte a unui tip arhitectonic consacrat în lumea călugărească a Balcanilor, dar și în cristalizarea structurilor monahale din Sud-Estul european, la limita nordică a acestuia, în chiar secolul în care intrarea ținuturilor românești într-o anume ordine statală conferea aceluiași Sud-Est european o anume, efemeră, unitate instituțională pe planul vieții feudale laice și ecleziastice.

Prin legăturile directe ale lui Nicodim de la Vodița și Tismana — răspînditorul triconcului la Dunărea de Jos în varianta sa simplă —, cu Isaia de la Hilandar — cel ce știm azi că a contribuit nu puțin la împămîntenirea aceluiași plan, în varianta sa dezvoltată, în Serbia secolului al XIV-lea —, prin cu tărie presupusa și dealtfel fireasca legătură a aceluiași Isaia cu atmosfera în care, la Athos și Peć, se perpetua înainte de și mai ales după 1300 amintirea operei cultural-misionare a lui Clement din Ohrida — cel a cărui faimă făcuse altădată ca planul triconc al bisericii principalei sale mănăstiri să cunoască o anume difuziune în Macedonia anilor 900 —, un șir de fapte de artă și cultură medievală sud-est europeană, pînă acum dispartate, se configurează într-un chip plin de interes, credem, pentru istoric. Iar pentru acel istoric care se apleacă cu stăruință asupra artei vechi românești, conștiința că evoluția unui plan arhitectonic de oarecare prestigiu, semnificație și răspîndire la Carpați și Dunăre nu constituie, la începuturile sale pe pămînt românesc, altceva decît sfîrșitul — în timp și spațiu — al unei dezvoltări începute — cu un și mai mare prestigiu, cu aceeași semnificație, chiar dacă cu o mai puțin largă răspîndire — cu mai multe secole înainte între Marea Egee și Marea Adriatică, nu face decît să încadreze, o dată mai mult, originile noastre cultural-artistice într-o mai vastă evoluție, sud-est europeană. Căci tocmai sub semnul acestui Sud-Est european, atît Vodița și Tismana — primele centre monahale de la Dunărea de Jos, cu biserici de plan triconc, de unde știm că Nicodim și urmașii săi imediați au condus o autentică acțiune misionară în spirit isihast, antieretic și anti-schismatic ⁹⁴ —, cît și Cotmeana și Cozia — primele mănăstiri domnești din aceleași părți, cu biserici mai bogat împodobite decît primele, croite după același plan chiar dacă suferind mai vizibil influențele « modei » artistice locale sau ale celor contemporane din arii imediat învecinate —, erau în fapt, cum am subliniat-o cu alt prilej ⁹⁵, așezăminte alcătuite — desigur grație unui model făcut cunoscut aici de către Nicodim — pe privilegiul fundamental al mănăstirilor de la Athos, cel al « autodespotiei »; privilegiu care — trebuie adăugat de îndată, pentru a nu se mai perpetua o mai veche și curentă confuzie — era necunoscut de mănăstirile cvasi contemporane ale Moldovei, acolo unde, din pricini asupra cărora nu e locul a insista, statutul Neamțului și al Bistriței se aseamăna celui, sensibil diferit de cel de la Sfîntul Munte, al mănăstirilor din Serbia, fiind foarte posibil dealtfel ca însuși triconcul de la Siret — în cazul datării sale între 1370 și 1375 ⁹⁶ — să-și găsească legături cu aria sîrbească

⁹² T. Groždanov, *op. cit.*, p. 14.

⁹³ G. Balș, *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, in *Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij. L'Art byzantin chez les Slaves*, I₂, Paris, 1930, p. 277.

⁹⁴ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 29—30; acțiunea anti-eretică a lui Nicodim se adăuga, la Vodița și Tismana, celeilalte acțiuni, mai de mult puse în lumină de E. Lăzărescu (vezi nota 5), aceea anticatolică.

⁹⁵ Idem, *Quelques remarques...*, p. 490—492.

⁹⁶ Amintim că în jurul structurii triconcului de la Sf. Treime din Siret s-au emis diverse ipoteze privitoare la prezența unor baze de pilaștri (?) — descoperite la restaurarea

modernă — ce flancau spre răsărit și apus absidele laterale și care, în chip curios, nu au fost continuați în sus (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 304), ceea ce a dus la concluzia renunțării la ei în timpul construcției, eventual pentru a împiedica micșorarea spațiului naosului (H. Teodoru, *Contribuții la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1970, 1, p. 31, fig. 1—2, autorul respingînd ipoteza lui V. Vătășianu potrivit căreia aceste picioare de zidărie ar fi putut fi menite să întărească fundațiile). Chiar dacă biserica de la Siret va fi fost concepută de la bun început cu un naos fără pilaștri laterali, asemă-

în care varianta extrem de simplă a planului (de felul Vodiței I) nu lipsea exact în acei ani ai veacului al XIV-lea, și unde biserica moldovenească pare a fi întreținut, în sfera patriarhiei din Pec – în chiar epoca nerecunoașterii amîndurora de către patriarhatul constantinopolitan – relații cu mult mai importante decît se crede îndeobște, în vremea premergătoare domniei lui Alexandru cel Bun⁹⁷. Oricum, triconcul de dinainte de 1400, dintr-o Moldovă al cărei cler pare a fi privit mai curînd spre Serbia decît spre Athos, ca și triconcul – puțin anterior sau chiar contemporan – dintr-o Oltenie a cărei călugărie, apropiată de Craina sirbească, nu era mai puțin marcată de rînduielile athonite, constituiau etapa finală a unui proces de întîlnire și contopire a celor două mari tradiții balcanice ale triconcului de la începutul mileniului nostru, proces ce se petrecuse nu cu mult timp înainte, la mijlocul secolului al XIV-lea, în ținuturile centrale ale Peninsulei, în părțile de sud ale stăpînirii lui Milutin și a lui Ștefan Dușan, ca și în Macedonia cucerită de către aceștia, acolo unde, deopotrivă, transformarea triconcului în monumentul bisericesc tipic de la Sfîntul Munte de-a lungul secolelor XI–XIV, dar și prestigiul celui alt triconc – impus cîndva, în pragul secolului al X-lea, tocmai aici, prin misionarismul unui Clement și al unui Naum –, făceau ca lăcașul cu abside laterale la miazăzi și la miazănoapte în naos, cu sau fără stîlpi sau coloane în spațiul central al aceluiași naos, să devină, de obicei, monumentul reprezentativ al unei mănăstiri, clădit de îndată ce o obște călugărească se așeza, cu hrisoave de la țari, krali, cneji și voievozi, în pămînturi unde « adevărata ortodoxie » trebuia răspîndită cu fapta și cu slova. Iar în opera lor misionară cu rezonanță culturală vastă, de răspînditori ai unor norme de viață monahală pînă la ei prea puțin sau de loc știute, în Macedonia sfîrșitului de secol IX și a începutului de veac al X-lea, în Serbia și Oltenia celei de-a doua părți a secolului al XIV-lea – deci exact în ținuturile și exact în veacurile pentru care, cu ani în urmă, am putut stabili și pentru o altă ramură de artă decît aceea a arhitecturii, o impresionantă continuitate balcano-dunăreană de-a lungul epocii medievale timpurii⁹⁸ –, întemeietorul mănăstirii Sf. Pantelimon din Ohrida, starețul de la cealaltă mănăstire a Sf. Pantelimon – cea de la Athos – și, în sfîrșit, egumenul mănăstirii Sf. Antonie din pustietățile de la Vodița, marchează tot atîtea momente – legate între ele prin fire mai puțin știute sau de tot ascunse – în evoluția unei forme de arhitectură medievală, poate cea mai caracteristică și sigur cea mai îndelung viețuitoare în părțile de sud-est ale Europei, nu mai puțin în evoluția unui raport de istorie culturală pe care nădăjduim a-l putea reține de acum definitiv pentru începuturile evului mediu în Peninsula Balcanică: acela între misionarismul monastic de propagandă ortodoxă în grai slavon și planul arhitectonic al triconcului.

À PROPOS DU PLAN TRICONQUE DANS L'ARCHITECTURE DU HAUT MOYEN ÂGE DANS LE SUD-EST EUROPÉEN

RÉSUMÉ

L'auteur se penche dans cet article sur le rapport entre l'œuvre missionnaire monastique de propagande orthodoxe en langue slave et le plan architectonique du triconque du X^e au XIV^e siècle dans le sud-est de l'Europe. La recherche part d'un moment représenté vers 900 à Ochride par l'œuvre missionnaire de Clément et de Naoum, l'un et l'autre fondateurs de deux monuments de plan triconque (l'église du

nător modului în care se prezenta, mai rudimentar trasat, naosul Vodiței I (pentru această asemănare, vezi V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 308, fig. 262 b), cronologia firească a apariției triconcului în Moldova – în același timp cu sau după împămîntinirea sa în Țara Românească – nu e cu nimic forțată, datarea implicită a monumentului de la Siret putîndu-se face cîndva în prima jumătate a celui de-al optulea deceniu al secolului al XIV-lea și în nici un caz în vremea în care îl plasează tradiția, adică în deceniul al șaselea al aceluiași veac (*ibidem*, p. 303), în epoca succesorului lui Dragoș, voievodul Sas, care, dacă ar fi înălțat un monu-

ment în Moldova l-ar fi conceput, desigur, în spiritul occidental ce-i era familiar din Maramureș și pe care îl vom întîlni încă în planul lăcașului înălțat la Rădăuți de urmașul său, Bogdan I.

⁹⁷ R. Theodorescu, *op. cit.* p. 492; *idem*, *Artă și societate* . . . , p. 18, nota 67.

⁹⁸ *Idem*, *Cîteva observații asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuități artistice balcano-dunărene*, în SCIA, seria artă plastică 1967, 2, p. 145 – 153.

monastère de Saint Pantéleimon d'Ochride et l'église, proche d'Ochride, se trouvant sous l'actuelle église des Saints Archanges). Sans insister sur l'évolution sud-est européenne du triconque simple et complexe aux X^e–XIV^e siècles (Athos, Bačkov, Castorie, Pliska, Niculițel, Salonique, les églises de l'ouest bulgare), on souligne l'écho de la gloire de Clément dans le monde serbo-macédonien du XIV^e siècle, là où était actif à l'époque un autre grand moine missionnaire des Balkans, Isaïe de Chilandar, lié — d'après certaines opinions — à la propagation du triconque complexe de tradition athonite dans des régions du royaume serbe (Skopska Crna Gora, Kossovo-Metohije).

On établit aussi, nouveaux arguments à l'appui, certaines relations spirituelles entre Isaïe de Chilandar et le moine Nicodème, fondateur de Vodița et de Tismana en pays roumain, propagateur du triconque au nord du Danube après 1370, relations développées sans doute après la mission constantino-politaine de 1375 à laquelle les deux moines ont participé ensemble (elles se traduisent dans une certaine influence exercée sur Nicodème par la traduction slave de l'œuvre de Pseudo Denys l'Aréopagite due à Isaïe). On essaie également d'établir le centre où la tradition clémentine a pu contaminer Isaïe et Nicodème; il pourrait s'agir, d'après l'auteur, du monastère athonite de Chilandar, abbaye némanide où Isaïe avait été un fidèle membre de la fameuse communauté serbe et par où, il est très probable, Nicodème lui-même avait passé dans sa carrière (c'est de Chilandar — il ne faut pas l'oublier — qu'est parti, toujours au XIV^e siècle, l'archevêque Danilo II de Serbie, influencé dans son œuvre d'écrivain et dans ses œuvres de fondateur de monuments par la personnalité de Clément d'Ochride).

Ainsi, du point de vue culturel, entre le moment Clément d'Ochride, le moment Isaïe de Chilandar et le moment Nicodème de Vodița et de Tismana — les trois hautement significatifs pour la propagation du triconque de la Macédoine jusqu'en Olténie — on peut établir une relation évidente, le plan architectonique du triconque dans ses variantes simple et complexe ayant chaque fois une signification précise dans l'établissement de certaines formes de monachisme missionnaire dans le sud-est européen de 900 jusque vers 1400. D'autre part, il est intéressant de signaler le fait que l'auteur a déjà réussi à établir pour d'autres branches de l'art médiéval balkanique — pour l'argenterie, par exemple — une évidente continuité formelle et décorative, du X^e au XIV^e siècle et même plus tard, de Macédoine en Serbie et du pays serbe en Olténie, à travers un « couloir culturel » qu'il a amplement étudié ailleurs.

OPERA DE ARTĂ MEDIEVALĂ CA MIJLOC DE CUNOAȘTERE A SPIRITUALITĂȚII ARTISTULUI*

de FLORENTINA DUMITRESCU

Intr-adevăr, cum se știe prea bine, opera de artă nu reflectă numai simțămintele și gândirea proprii creatorului, condiționate de împrejurări specifice unui anume moment și unui anume loc, ci și chipul în care, în mod continuu, acesta își concepe locul și rostul în mijlocul naturii, deci atitudinea pe care el o adoptă în comunicarea dintre om și natură.

Astfel, în simțămintele și gândirea pe care le reflectă opera de artă, se îmbină ceea ce este specific anume creatorului ei în circumstanțele strict determinate de locul și timpul creației, cu ceea ce, scăpînd acestei stricte determinări, poate să nu mai fie propriu unui anume artist ci unor grupuri mai largi de creatori, aparținînd fie unor anumite epoci fie anumitor « tipuri spirituale ».

Față de lumea exterioară, omul-artist nu poate lua decît două atitudini: cea activă sau cea pasivă. Într-un prim caz, comunicarea om — natură înseamnă un dialog, dar un dialog atît de consonant încît privitorul, omul, se regăsește în privit, în natură. Spiritul creatorului folosim acest termen de spirit în sensul de formă superioară a materiei ce ia cunoștință de sine — se regăsește în materialitatea lumii înconjurătoare cu care se simte una, se confundă cu ea. Un asemenea tip spiritual nu poate crea opere decît ca o « reproducere » a realității exterioare concrete, care este în același timp propria sa realitate interioară, conștiința sa. În acest caz artistul, reproducînd lumea exterioară, reproduce propria sa realitate. Atitudinea unui asemenea creator este o atitudine activă și echilibrată, deoarece această regăsire, această confundare a gândirii cu materia, determină o mișcare conștientă și permanentă, de la om la natură și invers.

Dar dialogul om — natură poate fi și disonant. El nu mai consonă atunci cînd privitorul, omul, nu se mai regăsește în privit, în natură; spiritul nu se mai regăsește în materialitatea lumii exterioare cu care deci nu se mai simte una. În acest caz privitorul capătă convingerea existenței sale în afara materiei și mai presus de ea și că deci spiritul lui ar fi ceva superior materiei care ar exista independent și fără vreo contingentă cu spiritul.

Într-o asemenea existență paralelă, spirit — materie, spiritul, considerîndu-se superior și în afara materiei, ia cunoștință de realitate nu dinăuntru ci dinafara ei, rămînînd detașat de aceasta de care ia cunoștință prin contemplare. Un asemenea tip spiritual își « reprezintă » lumea exterioară așa cum se reflectă în conștiința sa care — deși, evident, și ea formă superioară a materiei — nu se mai concepe pe sine ca atare, ci se închipuie a fi o « abstracție ». În acest caz, și opera de artă va purta pecetea conștiinței (astfel concepute, ca o « abstracție » a creatorului ei, devenind, la rîndu-i, abstractă.

* Textul comunicării prezentate la cea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria

artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România în ziua de 6 noiembrie 1972.

Aci atitudinea omului-artist este pasivă, de detaşare faţă de realitatea înconjurătoare pe care o contemplă într-un calm odihnitor.

Într-un ultim caz comunicarea om—natură se rezolvă nu printr-un dialog ci printr-un monolog. Privitorul, omul, nu dialoghează cu privitul, cu natura, din simplul motiv că îi neagă existenţa chiar şi în accepţia de independentă şi în afara spiritului, de inferioară lui. Materia sub forma naturii înconjurătoare nu este considerată o realitate concretă ci o plăsmuire a unui dat superior şi unic, a spiritului. Adică lumea înconjurătoare nu este « exterioară » spiritului (exterioară pentru că el este singura formă a materiei acestei lumi ce ia cunoştinţă de sine) ci este o « exteriorizare » a lui. Tot ce există în afara şi în jurul nostru nu ar fi decît o creaţie a spiritului, o abstracţie. Într-o asemenea concepţie, în care este negată însăşi materia ca realitate concretă, spiritul, comunicînd cu lumea creată de el stă de fapt de vorbă cu sine, monologhează. Un asemenea tip spiritual « recrează » în conştiinţa sa lumea exterioară, dar pornind tot de la realitatea înconjurătoare, pentru că a nega înseamnă mai întîi a cunoaşte iar a monologa înseamnă a fi incitat de ceva ce există.

Atitudinea pe care o adoptă omul este tot o atitudine de detaşare, dar activă, de o activitate obsedant-tulburătoare prin îndepărtarea, prin respingerea voită a tot ceea ce cade sub simţuri, a materiei concrete. Artistul ce aparţine acestui tip spiritual va « recrea » în opera sa realitatea înconjurătoare. De data aceasta opera de artă nu va mai fi, ca în cazul anterior, pur abstractă ci rezultat al unei plăsmuri, în primul rînd imaginară.

Aceste atitudini ale omului în faţa realităţii înconjurătoare reflectate în opera de artă, ne vor conduce nu numai la fixarea tipului din care aceasta face parte, dar vor determina şi atitudinea privitorului în faţa operei respective, atitudine care, în cazul înţelegerii depline a operei, trebuie să fie identică cu cea a artistului în faţa lumii exterioare. Dar pentru că artistul porneşte întotdeauna — conştient sau inconştient — de la realitatea înconjurătoare, fie pentru a o « reproduce » fie pentru a o « reprezenta », fie pentru a o « recrea » în opera sa, ni se pare nu numai firesc dar necesar ca analiza oricărei opere, indiferent de modul în care a fost gîndită şi deci de felul sub care se prezintă ea, să aibă în vedere, ca punct de plecare şi permanentă referire, tot realitatea înconjurătoare. Căci numai din confruntarea imaginii pe care noi o avem despre lumea exterioară cu cea pe care a creat-o artistul despre această lume, cu imaginea artistică deci, va rezulta atît o analiză concludentă a operei respective, şi în consecinţă o prezentare veridică a detaliilor ei cît şi, mai ales, refacerea sintezei lor, pentru a ajunge să cunoaştem spiritul în care artistul şi-a conceput opera: ca o « reproducere », ca o « reprezentare » sau ca o « recreare ».

O analiză, oricît de succintă ar fi ea, cu privire la imaginea lumii exterioare ¹ ne conduce la cîteva trăsături fundamentale care, aşa cum am spus, vor deveni pentru analiza operei de artă mai mult decît puncte de referinţă şi anume însuşi criteriu de clasificare a acesteia.

Privind în jurul nostru, observăm că imaginea pe care o percepem deodată, dintr-un loc şi într-un singur moment este, indiferent de numărul lucrurilor cuprinse în ea, o imagine unitară. Aceasta pentru că cuprinderea « deodată » cu privirea a mai multor lucruri înseamnă perceperea « deodată » a întreg spaţiului în care sînt plasate lucrurile.

Dar lucrurile din jurul nostru ne apar unele lîngă altele, fără pauză între ele, într-un ansamblu unitar şi de nedesfăcut pentru că perceperea vizuală ne pune în contact cu partea materială a imaginii. Ceea ce este însă important de reţinut este faptul că privitorul nu percepe această materializare a spaţiului prin lucruri ca o materializare fragmentată, nu percepe adică lucrurile ca pe nişte individualităţi materiale bine conturate şi de sine stătătoare ci ca pe o materializare unitară, indisolubil legată, asemenea unei singure şi unice materializări a spaţiului.

Imaginea complexă este nu numai unitară şi indisolubil legată dar se caracterizează şi prin unicitate, asemenea imaginii unui singur lucru.

¹ Problemele privitoare la imaginea realităţii înconjurătoare, prezentate într-o formă succintă în cadrul comunicării de faţă, probleme fundamentale pentru analiza, înţelegerea şi clasificarea operei de artă medievală, au con-

stituit pentru noi obiectul unor continue preocupări ale căror rezultate vor fi expuse pe larg în cadrul unei lucrări ce urmează a apărea într-un termen, sperăm, destul de scurt.

Odată determinate aceste prime trăsături fundamentale ale imaginii lumii înconjurătoare, celelalte, nicidecum de mai mică importanță pentru studiul și clasificarea imaginii artistice, decurg oarecum firesc. Astfel unitatea imaginii ne conduce la *continuitatea* ei iar unicitatea la *mărginirea* acesteia. Privirea purtată cu ușurință de la un lucru la celălalt se află într-o perfectă *continuitate*, îmbrățișând întreaga imagine complexă ca pe aceea a unui singur lucru, lucru care însă, prin materialitatea sa are un început și un sfârșit, este deci *mărginit*.

Dar aparența aceasta a imaginii realității înconjurătoare nu este condiționată numai de materialitatea lucrurilor ce locuiesc spațiul ci și de cea a atmosferei ce ocupă spațiile dintre lucruri. Atmosfera este cea care, în ultimă analiză, determină în ochii privitorului acea legătură indisolubilă, acea continuitate și unicitate a imaginii.

Continuitatea imaginii determină și tipul acesteia: imaginea vizuală pe care noi o percepem de la tot ce ne înconjoară este o *imagine deschisă*, capabilă de continuitate, adică de comunicare. Deci imaginea lumii înconjurătoare pe lângă faptul că este *mărginită* (înțelegând prin aceasta că ea are un început și un sfârșit) este și *deschisă*. Aceste două trăsături, ce vor constitui criterii de primă importanță în analiza și clasificarea pe care ne-o propunem, nu fac decât să ne dovedească, prin aparenta lor contradicție, că imaginea vizuală este alcătuită după aceleași legi ca și realitatea concretă organică pe care o reflectă dar mai ales prin care ea este reflectată.

Cu aceste înțelesuri ale imaginii lumii exterioare, clar dezvăluite pentru ochi și bine precizate în minte, să ne apropiem de una dintre operele de arhitectură ale orientului creștin, din tipul numit îndeobște atectonic, al cărui reprezentant strălucit este biserica Ripsimé din E'rmiazzin (618), Armenia.

Oprindu-ne în fața unui edificiu arhitectural de asemenea tip, să vedem mai întâi care este imaginea pe care un privitor o are, dintr-un loc și într-un moment, asupra exteriorului acelei arhitecturi.

Constatăm că deși el are odată cu perceperea parțială și pe cea de ansamblu, înțelegând prin aceasta sesizarea îmbinării în adâncime a părților, nu are însă, într-o singură imagine, imaginea de ansamblu a acelei construcții. Aflat într-un punct oarecare, privitorul are imaginea numai a părții cuprinse în câmpul său vizual, cunoaște numai acea parte, fără ca prin această imagine, prin această cunoaștere deci, să știe cum și sub ce formă se îmbină celelalte laturi între ele. Aceasta pentru că o asemenea operă nu poate fi cunoscută integral, în ansamblu, decât după ce privitorul o vede parte cu parte și raportează de fiecare dată partea pe care o cunoaște la cea pe care a cunoscut-o înainte, adică numai reconstruind mental, și treptat, întregul.

Deci, imaginea pe care ne-o oferă un asemenea monument este limitată strict la partea cuprinsă în câmpul vizual. Dar, în afară de faptul că este limitată, observăm că această imagine este înscrisă în contururi nete, de o precizie geometrică a liniei. Privirea ce îmbrățișează o astfel de imagine se lovește de aceste contururi riguros trasate și este obligată să rămână în cuprinsul lor. *Imaginea limitată este deci o imagine închisă*. Fiecare dintre imaginile ce alcătuiesc imaginea de ansamblu a unui asemenea monument nu se leagă deci, vizual, de celelalte, legătura făcându-se, așa cum am văzut, mental, prin raportare, ceea ce face ca ele să ne apară ca imagini de sine stătătoare. Imaginea limitată este astfel nu numai închisă dar și *detașată* de imaginea de ansamblu.

Iată deci două prime trăsături ce sînt opuse celor ce caracterizau imaginea realității înconjurătoare, concrete.

Încă de pe acum putem spune că biserica Ripsimé este un monument de viziune abstractă la care, datorită punerii în valoare a liniilor ce închid suprafețele, constatăm o «geometrizare» a volumului. Aceasta este dealtfel trăsătura dominantă și distinctivă a modului în care se concretizează viziunea abstractă în arhitectură, «geometrizare» caracteristică dealtfel și celorlalte genuri de artă.

Să o urmărim acum și în felul de organizare a spațiului interior. Intrînd înăuntru, prima constatare care se impune este aceea că spațiul interior — adică tocmai scopul pentru care a fost construit edificiul — este cu totul altul decât cel care ne apărea, limitat prin



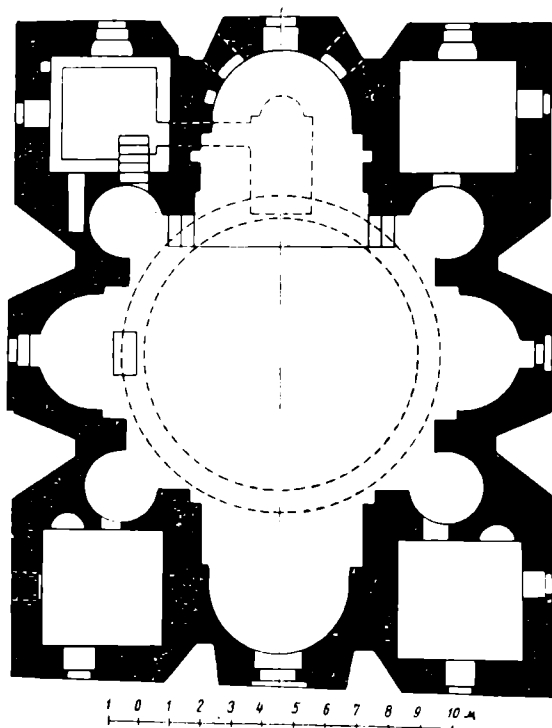
Fig. 1. — Biserica Ripsimé din Eçmiadzin, Armenia.

ziduri, din exterior. Mai mult, ochiul, format pe calmul suprafețelor închise, surprinde, din primul moment, o nepotrivire între imaginile cu care se obișnuise la exterior și cele pe care le percepe acum. Căci în loc ca privirea să rămână în continuare închisă în limitele trasate — de data aceasta nu de linii ci de ceea ce rezultă din mișcarea lor în spațiu, de suprafețe — pentru a cuprinde spațiul dintre ele, este dimpotrivă scoasă din această limitare pe care se formase. De data aceasta privirea este solicitată în toate părțile, nu numai înainte, la dreapta și la stînga, dar și înapoi și în sus. Cu alte cuvinte, ceea ce se poate cuprinde cu ochii deodată și dintr-un loc nu este decît o parte limitată a spațiului interior pe care însă îl percepem existînd și dincolo de această parte. Privitorul nu poate avea deci, deodată, decît o imagine limitată asupra interiorului acestei arhitecturi, imaginea de ansamblu urmînd să se formeze abia după cunoașterea parte cu parte a spațiului interior.

Exteriorul și interiorul, fețe ale aceluiași lucru, au fost deci concepute ca atare, viziunea artistică care a stat la baza creației a fost una singură. Dacă spațiul interior ar fi corespuns suprafețelor zidurilor exterioare, cu alte cuvinte dacă el nu ar fi fost reîmpărțit, privirea l-ar fi putut cuprinde deodată, în ansamblul său, ceea ce însemna că artistul și-ar fi schimbat, la interior, modul de a gîndi și concepe opera, adică tocmai viziunea sa artistică. Evident de neconceput.

Dar ceea ce este important de relevat este faptul că prin reîmpărțirea și reorganizarea lui, spațiul interior exprimă o idee contrară celei ce se concretiza la exterior: ideea de nemăr-

Fig. 2. — Planul bisericii Ripsimé din Ečmiadzin, Armenia.



ginire, aparent opusă limitării și închiderii în niște contururi precise. Tot așa și într-o decorație abstractă întâlnești, alături și dincolo de fixitatea elementului ornamental, geometric și rigid conturat, mișcarea permanentă și nelimitată condusă pe un traseu de puritate geometrică. Asemenea acestor trasee decorative, planul interiorului unei arhitecturi abstracte reprezintă un desen geometric ale cărui linii șerpuiesc într-o mișcare continuă și nemărginită; permanența mișcării fără sfârșit a acestor linii va determina — ținând seama de faptul că suprafața este concretizarea spațiului în care se mișcă linia — nemărginirea spațiului cuprins între suprafețe, va crea acea impresie de înfiit pe care o are privitorul.

Această impresie, ce este de fapt prima comunicare ce se stabilește între monument și privitor, determină starea de spirit cu care va rămîne omul în urma contactului și cunoașterii spațiului interior. Impresia de spațiu nemărginit, de înfiit — contrară și opusă impresiei de mărginire în care este implicată ideea de mișcare cu început și sfârșit, proprie lumii concrete, înconjurătoare — creează o atitudine de detașare față de concretul operei de artă și — ca o consecință directă — o stare de repaos a spiritului.

Am văzut cu ce impresie vizuală asupra exteriorului pășește privitorul în interior dar nu ne-am oprit la ceea ce rezultă din ea, la starea de spirit pe care o determină. Contuurile geometrice ce închid imaginea pe care o avem cînd ne aflăm în fața unui monument de asemenea tip închid de fapt percepția noastră ce nu poate trece la cea de ansamblu; ele impun ochilor și minții să rămînă într-un cadru delimitat și limitat atîta timp cît privitorul rămîne în același loc.

Perceperea limitată și mai ales detașată de rest înseamnă un repaos pentru spirit, o *contemplare pasivă*. Această contemplare, de fapt această atitudine detașată în fața operei de artă, creează spiritului nu numai un repaos dar, prin el, posibilitatea, pentru moment, a unei trăiri în sine, detașat de rest, de tot ce înseamnă materialitate și concretețe arhitecturală. Pentru moment, cel ce privește imaginea detașată de ansamblu are conștiința existenței sale în afara lumii înconjurătoare, în afara materiei.

Iată deci că numai în starea de spirit ce se instalează în privitor, în urma cunoașterii arhitecturii, exteriorul și spațiul interior — atît de diferite și opuse ca mijloc de realizare și ca mod de impresionare vizuală — se întîlnesc într-o identitate absolută, se confundă într-un singur tot. Ceea ce nu s-a putut realiza în ochii privitorului se recompilează în spi-

ritul lui pentru că ceea ce caracterizează opera de artă ca atare este conținutul ei de gândire.

Ca manifestare a spiritului opera închide în ea și reflectă tot ceea ce era propriu spiritului, de un tip anumit, care a creat-o. Omului-artist îi era deci proprie atitudinea de detașare în fața lumii exterioare, pe care o privește detașat, pasiv, o contemplă; tipului spiritual îi era proprie acea formă de existență în care spiritul se consideră în afara materiei și superior ei.

Căci analiza operei de artă, prin drumul pe care ne conduce ea, este asemenea unei decantări treptate și extreme care desparte încet, dînd deoparte, tot ce cade sub simțuri și poate fi evaluat într-un fel, de ceea ce este esență, idee, alegînd astfel partea abstractă pe care opera o conține. În rezultatul ultim al analizei, în acea stare ce cuprinde spiritul privitorului, nu mai poate fi vorba nici de linie, nici de suprafețe sau volume, nici chiar de impresiile pe care ni le procurau ele, de limitare sau nemărginire. În acest ultim punct nu rămîne decît spiritualitatea creatorului care, prin intermediul operei de artă, se întîlnește, pentru a se confunda, cu cea a privitorului.

Astfel, prin identitatea creație—creator, pe care o reprezintă opera de artă, se transmite, la intervale de secole și milenii, nu numai un mesaj, dar un mesaj permanent viu ce provoacă o nouă identitate operă—privitor. Aceasta pentru că omul se regăsește aci pe sine, în complexitatea și contradicția alcătuirii și existenței sale, aceea de a fi și materie și spirit și determinat și liber. Dar el se regăsește în tipul spiritual din care făcea parte creatorul care, așa cum rezultă din cazul analizat, își « reprezenta » realitatea exterioară, nu o « reproducea », iar această reprezentare, creație a spiritului, nu putea fi decît într-o viziune abstractă.

L'ŒUVRE D'ART MÉDIÉVAL, INSTRUMENT POUR CONNAÎTRE LA SPIRITUALITÉ DE L'ARTISTE

RÉSUMÉ

L'œuvre d'art reflète — ainsi que l'on sait — outre les sentiments et la pensée de son créateur, la façon dont ce dernier conçoit sa position et son rôle dans le cadre de la nature, l'attitude qu'il adopte quant à la communication entre homme et nature.

Vis-à-vis du monde extérieur l'homme-artiste ne saurait avoir que deux attitudes: active ou passive, les deux étant les conséquences de la modalité par laquelle le rapport entre l'esprit et la matière a été résolu dans la conscience de l'artiste.

L'attitude active correspond à deux modalités de concevoir l'œuvre d'art médiéval: en tant que « reproduction » et en tant que « re-création » de la réalité environnante, tandis que l'attitude passive est à la base d'une seule modalité de concevoir l'art, en tant que « représentation » de celle-ci.

Par l'exemple analysé (l'église Ripsimé d'Ečmiadzin), nous nous proposons, en mettant en évidence les traits caractéristiques des images visuelles venues de l'extérieur et de l'intérieur de cette architecture, ainsi que les impressions et l'état d'esprit qui nous restent après avoir pris connaissance de l'ensemble respectif, de déterminer (comme résultat de la confrontation de ces données avec celles que nous avons de l'image de la réalité environnante) le type d'art auquel appartient l'œuvre.

Ainsi, l'image *fermée et détachée* du reste de l'ensemble, que nous avons en regardant l'extérieur, et l'impression d'*illimité* que produit en nous l'espace intérieur s'opposent aux traits qui caractérisent l'image de la réalité environnante *ouverte et parfaitement continue* et à l'impression que cette image produit en nous, qui est une de *délimitation*.

Devant une œuvre d'art médiéval comme celle qu'on a analysée on a une attitude de contemplation, passive, pareille à celle que l'artiste qui l'a créée avait eue devant le monde. Celui-ci se « représentait » par conséquent la réalité environnante et cette représentation, création de l'esprit, ne pouvait être réalisée que dans une vision abstraite.

Istoria Băii privită ca primă capitală a Moldovei, apoi, după mutarea acesteia, ca sediu al unui episcopat catolic, și avaturile ulterioare ale așezării, pînă la decăderea la rangul pașnicului sat izolat de azi, ca și a monumentelor ce au trebuit să corespundă fiecăreia din aceste faze, nu a putut să nu se bucure de o literatură vastă; atît de vastă încît ar fi fastidios a o aminti aici. Curios este însă faptul că, pe cît de bogată e bibliografia subiectului, pe atît este și de repetitivă, și că semnele de întrebare puse de unii autori nu au avut darul să provoace o imediată cercetare și lămurire a contradicțiilor remarcate. Așa, cunoscuta inscripție pomenind de mormîntul catoliceii Margareta, soția lui Alexandru cel Bun, citită de Bandini la 1646 în biserica Sfintei Fecioare¹ și care a servit ca bază a datării monumentului pentru cvasi totalitatea autorilor care s-au ocupat de el, deși fusese contestată încă din 1905 de George Popovici², a trecut mai departe netulburată aproape din carte în carte. Contestarea reapare la intervale diferite, în lucrările lui C. Auner³, N. Iorga⁴, P. P. Panaitescu⁵, H. Weczerka⁶ și, mai în urmă, la Emil Lăzărescu⁷, fără a modifica însă concepția acceptată, atît în ce privește ponderea pe care ar fi avut-o cele

* Textul dezvoltat al comunicării prezentate la X-lea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România în ziua de 6 noiembrie 1972.

¹ Codex Bandinus, ed. V. A. Urechia, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii istorice*, seria a II-a, tom XVI, București, 1895, p. 243–244. Vom vedea mai departe că ea a fost transcrisă în fapt nu de unul, ci de trei călători-vizitatori apostolici din secolul al XVII-lea, dintre care Bandini este abia ultimul. Vezi nota 77. Nici un cercetător nu a coroborat pînă acum cele trei versiuni date inscripției.

² George Popovici, *Anul de la martie în Moldova*, în *Convorbiri literare*, XXXIX, București, 1905, nr. 3, p. 210, nota: « Inscriptia de la Baia din care apare înainte de 1410 ca soție a lui Alexandru cel Bun o domniță catolică, Margareta, nu e contemporană, ci o alcătuire conjecturală tardivă, poate și tendențioasă » (subl. n.).

³ C. Auner, *Episcopia de Baia*, în *Revista catolică*, IV, 1915, p. 98, care sugerează primul o posibilă confuzie tardivă cu Margareta-Mușata, bunica și nu soția lui Alexandru cel Bun, al cărei rol de sprijinitoare a catolicismului moldovenesc este bine știut, și așază ridicarea fundației din Baia în jurul anului 1377.

⁴ N. Iorga, recenzie la lucrarea lui Auner, în *Revista istorică*, I, 1915, p. 184: « Vom observa însă că inscripția

spune numai că biserica s-a isprăvit, cu mănăstire cu tot, la 1410, și că Margareta, soția lui, e îngropată acolo. Nu urmează de aici că ea ar fi murit atunci ci numai că rămășițele ei, aduse poate de aiurea, se află în acel loc (subl. N. Iorga). Identificarea cu Margareta-Mușata ar avea, mărturisesc, plauzibilitate, dar ea nu s-ar putea admite decît dacă inscripția latină ar fi foarte tîrzie. Mențiunea lui Bandini despre „Margareta unguroaica (sic) fiica voievodului Ștefan...” s-ar raporta perfect la dînsa. Dar toate acestea sînt ipoteze ». De data aceasta sublinierile sînt ale noastre, căci o parte a studiului de față nu va fi altceva decît încercarea de a transforma aceste ipoteze, pe baza unor izvoare neglijate pînă azi, într-o mai mare probabilitate. Însă Iorga pare a sugera aici, ca și în *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, vol. I, ed. II, București, 1929, p. 69, că Margareta fusese inițial îngropată într-un edificiu anterior, poate de lemn, și că osemintele fuseseră numai ulterior strămutate la 1410 în monumentul nou ridicat pentru Ringala, încercînd astfel să împace contradicțiile ce apar între inscripția pomenită și documentele papale cunoscute. Noi vom căuta să disjungem datarea bisericii de anul din inscripție pe o altă cale. Și mai tîrziu Iorga va susține identitatea celor două Margarete mergînd pînă la a propune viețuirea Mușatei pînă la anul 1410 (în *jurul pomenirii lui Alexandru cel Bun*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii istorice*, seria a III-a, tom XIII, 1932 p. 176).

două soții catolice ale domnitorului în politica sa generală și religioasă cât și, în subsidiar, în datarea bisericii catolice a Băii.

Pe de altă parte, serioasele contradicții prezente în documentele papale în ce privește ordinea apariției, hramul și numărul lăcașurilor catolicilor din Baia nu au dat de gândit decât acelorași G. Popovici ⁸, Auner ⁹, reluați apoi de P.P. Panaitescu ¹⁰ și de Weczerka ¹¹.

În sfârșit, dacă biserica Albă, pe care tradiția o așază în fruntea ctitoriilor lui Ștefan cel Mare ¹² și care trezise suspiciunile lui Nicolae Ghika-Budești încă din timpul restaurării din anii 1909–1910 ¹³, este retrasă marelui voievod și așezată de rigoarea fără falii a lui Gheorghe Balș printre construcțiile veacului al XVII-lea în ultimul său volum de sinteză din 1933¹⁴, o vedem reatribuită cuminte tot lui Ștefan în recentul *Repertoriu* ¹⁵.

Așa stînd lucrurile, paginile de față nu și-ar dori altceva decât să tulbure o dată mai mult această repetare a acelorași puține date considerate ca sigure, și aceasta prin interogarea vechilor pietre-martori și prin readucerea în discuție a unor surse neglijate. Momentul ni se pare bine ales și pentru că ne aflăm în ajunul campaniei de cercetări și restaurări anunțate de Direcția monumentelor istorice și de artă.

Trebuie să mărturisim că trezirea curiozității noastre pentru lăcașurile din Baia se datorează, încă înainte de a le fi văzut la fața locului, unei vechi fotografii, datînd dinainte de restaurare, a portalului bisericii Albe ¹⁶ (fig. 1). Actualul ancadrament (fig. 2), refăcut de Ghika-Budești la 1909, nu mai permite azi constatarea, care reiese, credem, limpede, din examinarea vechii fotografii, că portalul nu este decât un asamblaj stîngaci de pietre reutilizate și incorporate *a mo'di spoglia*, neavînd nimic comun cu ancadramentele știute ale arhitecturii moldovenești. Într-adevăr, descompus cu pedanterie, ancadramentul e format din montanți și lintou drepți, fără profilatura cunoscută a goticului sau a Renașterii, decorate cu motive a căror frustețe și execuție primitivă fuseseră pe drept cuvînt relevate ¹⁷, suprapuse apoi de un bloc care a fost așezat acolo pentru a sugera probabil cornișa ce încununează de regulă chenarele renascentiste și postrenascentiste (deși profilurile lui, atent privite, nu sînt de fel cele ce se cuvin unei astfel de cornișe ¹⁸); în sfârșit deasupra acestora, în retragere față de zidul fațadei de vest, nișa hramului.

Anomaliile semnalate sînt puse de restauratorul monumentului pe seama vechimii lui, Baia fiind, după tradiție, prima biserică ridicată de Ștefan cel Mare, deci într-un moment în care tipul portalului moldovenesc nu fusese încă fixat ¹⁹. Balș în

⁵ P. P. Panaitescu, *Din istoria luptei pentru independența Moldovei în veacul al XIV-lea. Primele lupte pentru independența ale țărilor române în veacul al XIV-lea*, în *Studii*, IX, 1956, nr. 4, p. 107. Tot în sensul identificării celei de a doua Margarete cu Mușata.

⁶ Hugo Weczerka, *Das mittelalterliche und frühneuzeitliche Deutschum im Fürstentum Moldau von seinen Anfängen bis zu seinem Untergang (13–18 Jh.)*, München, 1960, p. 76 și 78.

⁷ E. Lăzărescu, recenzie la V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, în *SCIA*, VI, 1959, nr. 2, p. 305, nota 1: «nu avem nici o probă că Alexandru cel Bun ar fi avut, în afară de Ringala, o a doua soție catolică, pe Margareta, „Epitaful” acesteia, pe care-l reproduce Bandini, nu este – în ciuda numelui pe care i-l acordă epitaful din secolul al XVII-lea – decât o inscripție tardivă ce consemnează o tradiție nesigură: această inscripție nu se afla pe mormintul doamnei Margareta, ci „ad cornu dextrum altaris in Sanctuario” iar mormintul ar fi fost în mijlocul bisericii, sub cristelniță...».

⁸ Vezi nota 2.

⁹ C. Auner, *op. cit.*, p. 93–101.

¹⁰ P. P. Panaitescu, *Alexandru cel Bun. La 500 de ani de la moartea lui*, București, 1932, p. 47–49; după Auner.

¹¹ H. Weczerka, *op. cit.*, p. 76–78.

¹² Gh. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1925, p. 17–21.

¹³ N. Ghika-Budești, *Antichitățile de la Baia. Note arhitectonice și lucrări noi*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice* (= BCMI), II, 1909, nr. 2, p. 65–70.

¹⁴ Gheorghe Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 115–118, reluat de Grigore Ionescu în prima sa *Istorie a arhitecturii românești*, București 1937, p. 241.

¹⁵ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 198–201.

¹⁶ Cum fotografia, după un clișeu al vechii Comisii a monumentelor istorice, reproducă în BCMI, II, 1909, p. 67, fig. 12, precum și în Gh. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, fig. 14 și în același, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, fig. 172, nu era destul de clară pentru demonstrația noastră, dăm în figura 1 o schiță făcută după ea, în care am subliniat cu o linie mai groasă blocurile din care se compune portalul.

¹⁷ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 66; Gh. Balș, *op. cit.*, p. 117. *Repertoriul...*, p. 201.

¹⁸ Ce rost a putut avea la origine această piatră? Poate acela de bază a unui pilastru, dar dimensiunile ei ne-ar duce atunci la un monument de proporții inacceptabile pentru Moldova. Balș (*op. cit.*, p. 117) nu a fost descumpănit de insolitul profilelor, iar Ghika-Budești a procedat fără ezitare la înlocuirea ei, la restaurare, printr-o cornișă copiată după exemplele cunoscute de la alte monumente ale țării (fig. 2).

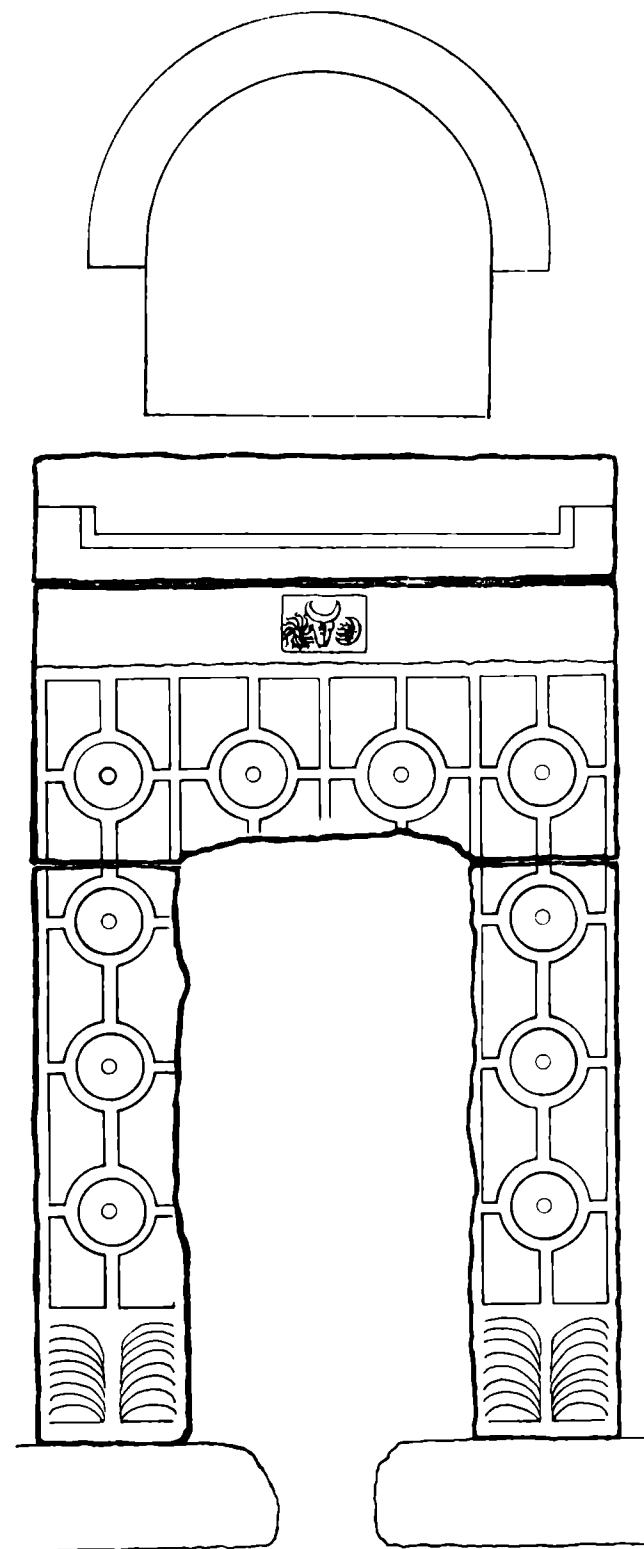
¹⁹ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 66.

Fig. 1. — Baia. Biserica Albă. Portalul de vest, înainte de restaurarea din 1909 – 1910. Schiță după fotografia Comisiunii monumentelor istorice.

schimb, la 1933, înclina mai mult spre atribuirea chenarului « unor vremuri de decadență și de revenire la o simplitate rustică »²⁰, în concordanță cu noua datare pe care o dă monumentului în secolul al XVII-lea. Ar fi atunci vorba de o fantezie rustică pe o temă renașcentistă, prezentă în formele ei pure în Moldova în compoziția portalelor de la Humor, Moldovița, Sfânta Paraschiva din Cotnari, Pingărați²¹, sau Cozmești²². Numai că, refăcând mental aspectul inițial al lintoului, desfigurat de o metodă de restaurare ce pare azi incredibilă²³, nimănui nu-i va scăpa contrastul dintre tratarea în motive mari, autoritar săpate, a corpului portalului și cea de zgîriere parcă, nesigură, lipsită de accente, a reliefului miniaturistic al stemei (fig. 2 și 4). Nu credem că ele au putut fi lucrate deodată.

Dacă din acest prim ancadrament nu ni se mai păstrează în original decît platbanda, pășind în pronaos vom avea surpriza de a găsi o replică, întreagă de astă dată, în chenarul ce conduce spre naos (fig. 5). Pe ambele se repetă de zece ori un motiv situat între crucea de consacrare și crucea de Iona, prinse într-o rețea de dreptunghiuri în relief slab, și care pornește din doi arbori ai vieții²⁴ (fig. 6).

Abandonînd pentru o vreme portalele noastre, să ne oprim asupra altei pietre, încastrate tot cu prilejul restaurărilor, în zidul de incintă, de data aceasta pe latura de vest (fig. 7). O excavație cochiliformă festonată în cinci lobi, cu îngrijire lucrată, este continuată de un șanț. E vorba, fără îndoială, de o *piscina*, element indispensabil în celebrarea liturghiei catolice, pe



²⁰ Gh. Balș, *op. cit.*, p. 117.

²¹ Vezi figurile 19, 32, 33 și 213 din Gh. Balș, *op. cit.*

²² Vezi fig. 175 din Gh. Balș, *op. cit.*

²³ Să nu uităm că ne aflăm, în 1909, în anul II al existenței Comisiei monumentelor istorice. Fapt este că N. Ghika-Budești a refăcut « întocmai » din pietre noi — « piatră verzuie de pe valea Suhei » — portalul, dar a încastrat în centrul noului lintou mica stemă a Moldovei desprinsă din platbanda monolită originală. Fragmentul smuls, 24,3 × 22 × 9,5 cm, corespunde cu dimensiunile « răni » vizibile

în vechiul lintou, azi prins în zidul de sud al incintei bisericii (fig. 3). Montanții vechi au dispărut fără urmă.

²⁴ Între cele două chenare se observă unele diferențe. Astfel, cel interior este lipsit de profilul ieșit care-l încununează, precum și de stemă. La cel exterior, « crucea de Iona » nu este precizată în interiorul cercurilor, apărînd însă clar la cel dintre pronaos și naos. Relieful însuși al cercurilor este format de două subțiri baghete despărțite de un șanț la portalul interior și de trei baghete la cel de pe fațadă.



Fig. 2. — Baia. Biserica Albă. Lintoul portalului de vest după restaurare.

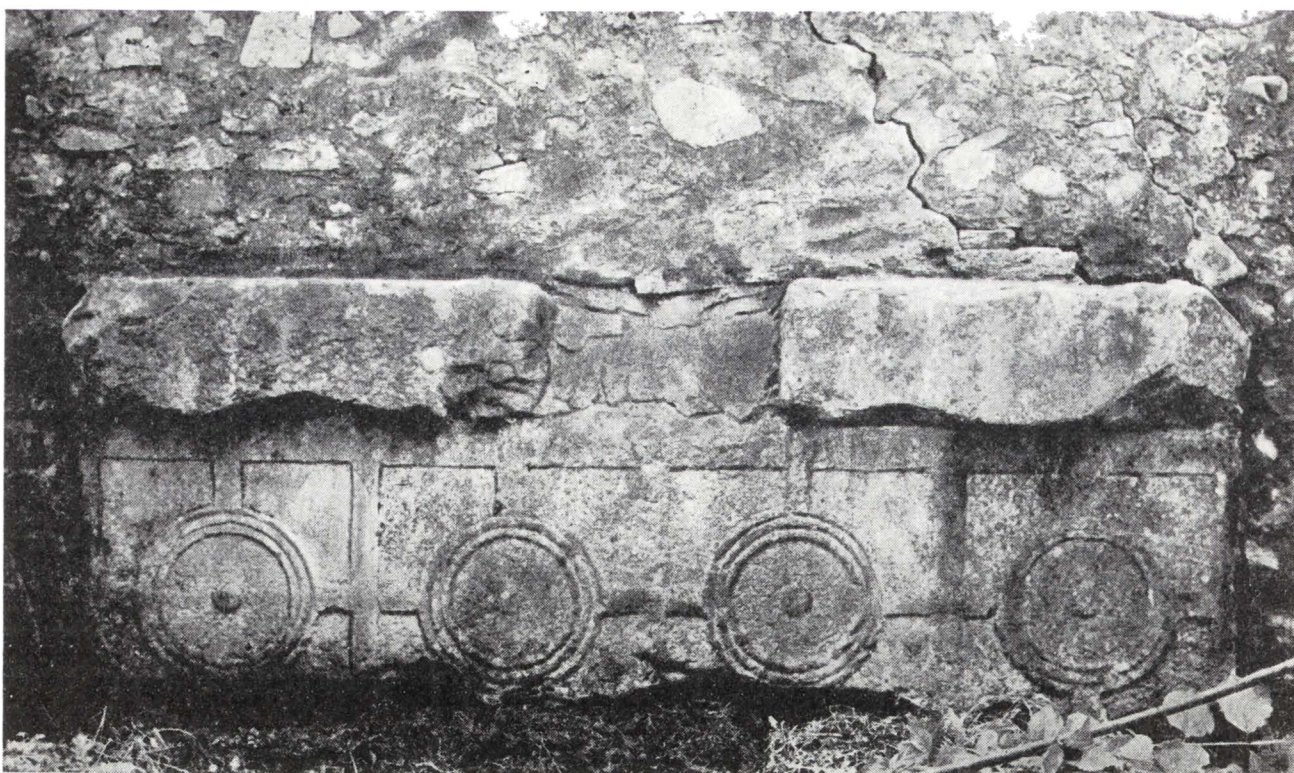


Fig. 3. — Baia. Biserica Albă. Lintoul original al portalului de vest.



Fig. 4. — Baia. Biserica Albă. Stema Moldovei încastată în lintoul refăcut.

care trebuie să o replasăm mental în zidul de sud al presbiterului vreunui monument de acest rit, așezată orizontal, probabil în adîncimea unei nișe, canalul de scurgere conducînd apa în grosimea zidului. Dealtfel, chiar paracliserul din zilele noastre mai știe, surprinzător de exact pentru nivelul de cultură al unui sat de mult părăsit de ultimul fidel al Romei, că este vorba de un « spălător ». Mai știe paracliserul, din bătrîni, și de pe ce loc a fost adusă piatra, împreună cu tot materialul de construcție care a servit prin 1910 la ridicarea incintei și clopotniței ²⁵, și anume din livada locuitorului Mihai Dediu, loc pe care se afla demult biserica lui Petru Mușat, zis Aron !

Dar nici cu aceasta nu se termină surprizele pe care le rezervă pietrele vechi ale Băii. Dacă acum dăm ocol, cu aceeași preocupare de discernere, ruinei bisericii catolice a Sfintei Marii (monument care întrunește consensul aproape al tuturor cercetătorilor — de istorie și de artă — în a o considera din vremea lui Alexandru cel Bun), descoperim iarăși două ciudate spoii, reutilizate în zidăria absidei (fig. 8). De dimensiuni generale ușor diferite ²⁶, ele sînt însă prevăzute cu un decupaj în plin cintru de același diametru — 12 cm —, arcul fiind subliniat de un profil simplu. Mai greu de explicat la prima vedere, ele își pot totuși găsi o justificare constructivă dacă vom ști de ce anume tip de construcție să le legăm.

S-au adunat în acest chip cinci pietre-martori care, dacă nu alcătuiesc numeric un dosar arheologic prea bogat și dacă e încă hazardat, pînă la mai ample cercetări arheologice, a lega aceste *membra disjecta* de vreunul, sau de mai multe, monumente total dispărute, ni se pare totuși că, interogate eficient, ele vorbesc despre o fază constructivă romanică,

²⁵ Și alte blocuri de mari dimensiuni incorporate zidului de incintă mărturisesc despre pietre de talie refolosite.

Nu au însă profile, sau acestea sînt ascunse în zidărie.

²⁶ Blocurile au 40 × 48 cm și 30 × 40 cm.



5. — Baia. Biserica Albă. Portalul dintre pronaos și naos.

nerelată pînă în prezent, la Baia Moldovei. Astfel, *piscina* noastră poate fi regăsită în forme apropiate la numeroase biserici romanice europene din veacurile al XII-lea și al XIII-lea. O vască compusă din patru lobi (cu canalul de evacuare a apelor vertical însă) se vede la dubla piscină a mănăstirii Cistercienilor de la Mogila, Polonia, ridicată între 1228 – 1266 ²⁷ (fig. 9).

Dacă pentru cele două ancadramente nu am descoperit exemplare cu adevărat identice, în ce privește motivele decorativ-simbolice există analogii parțiale tot în zona central și nord-europeană — Silezia, Boemia — de la mijlocul secolului al XIII-lea. Pe timpanul miciei biserici parohiale de la Pielgrzymka apare crucea încercuită, flancată de alte două cruci simple, simbolizînd Crucificarea ²⁸ (fig. 10). La Kondratów, tot în Silezia, timpanul e decorat de astă dată cu o singură cruce înscrisă într-un cerc înfîpt pe picior ²⁹. O cruce neîncercuită, prinsă între doi stufoși arbori ai vieții e sculptată pe timpanul bisericii romanice boeme Sv. Havel de la Pořici nad Sazavou, datată în ultimul

²⁷ Z. Swiechowski, *Budownictwo romańskie w Polsce*, fig. 421.

²⁸ *Ibidem*, p. 202 – 203 și fig. 484.

²⁹ *Ibidem*, p. 88 și fig. 206. După acest autor, piciorul cercului ar simboliza tocmai arborele vieții. Pentru prof.

Lech Kalinowski însă (pe care colega Ecaterina Cincheza-Buculei a avut amabilitatea să-l consulte, la rugămintea noastră, cu prilejul cursurilor de civilizație medievală de la Poitiers din vara anului 1972) nu ar exista un astfel de simbolism.

timp în primul sfert al secolului al XIII-lea³⁰. Regăsim, în sfârșit, motivul crucii de consacrare repetată de un mare număr de ori într-o compoziție arhitectonică cu adevărat monumentală, dar tratat într-un alt material — ceramica glazurată — pe frontonul portalului nord al bisericii dominicanilor din Sandomierz, Polonia Mică, de la 1226³¹ (fig. 11). Dacă motivul s-ar repeta la Baia de 12 ori în loc de 10 (câte există pe amîndouă exemplarele), el ar putea fi pus în legătură cu numărul apostolilor, sau cu cifra canonică a crucilor de consacrare. Ne-am pus, ca urmare, întrebarea dacă montanții nu au fost cumva rețezați în momentul refolosirii lor la Biserica Albă; lucrul nu pare însă verosimil, cadrul interior al ușilor părînd dimpotrivă a fi fost ciocănit fără artă, pentru a lărgi și înălța deschiderea spre înlesnirea circulației³². Rămînem deci, pentru moment, la interpretarea crucii încercuite ca simplu element decorativ³³.

Dacă am insistat într-atît asupra acestor două piese sculptate este pentru a le retrace atît epocii primelor gînguriri artistice de la începuturile unei școli naționale, propuse de Ghika-Budești³⁴ cît și celei de rusticizare atinse după încheierea clasicismului ei, propuse mai tîrziu de Balș³⁵. Dacă prima ipoteză e infirmată de faptul că nici unul dintre elementele portalelor de la Baia nu se regăsește în exemplele următoare din vremea plămădirii școlii moldovenesti, cea de-a doua de asemenea ni se pare că nu poate fi susținută de exemplele pe care le dă Balș (Zamca, Rîșca, Rădeana) de « revenire la o simplitate rustică », deoarece chiar această « revenire » respectă unele date stilistice comune marilor prototipuri ale vremii respective. Așa, cele trei portale menționate³⁶ se încadrează perfect, prin festonul sau acolada ce le încununează, prin floarea clasică de la baza lor, în ambianța stilistică a secolului al XVII-lea, ceea ce nu se poate spune despre ancadramentele de care ne ocupăm. E de semnalat și faptul că la nici un chenar de ușă sau de fereastră rusticizat, la nici o lespede funerară a veacului al XVII-lea, nu



Fig. 6. — Baia. Biserica Albă. Arborele vieții, detaliu din montantul portalului dintre pronaos și naos.

³⁰ A. Merhautová, *Raně středověká architektura v Čechách*, Praga, 1971, p. 196—197 și fig. 111.

³¹ Z. Swiechowski, *op. cit.*, p. 233—234; fig. 546, după o fotografie veche, din 1905, deci dinaintea restaurării de la 1909, cînd elementele de ceramică glazurată au fost complet înlocuite cu piese noi, nefiind destul de clară pentru a permite reproducerea, a fost reschițată în fig. 11.

³² Abia astfel maltratat, el atinge 1,80×0,91 m.

³³ « Das Radkruz hat häufig magische Bedeutung, kann ornamental, zuweilen auch christlicher Symbol sein ». E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968, vol. II, p. 570.

³⁴ Vezi nota 19.

³⁵ Vezi nota 20.

³⁶ Gh. Balș, *op. cit.*, fig. 754—756.

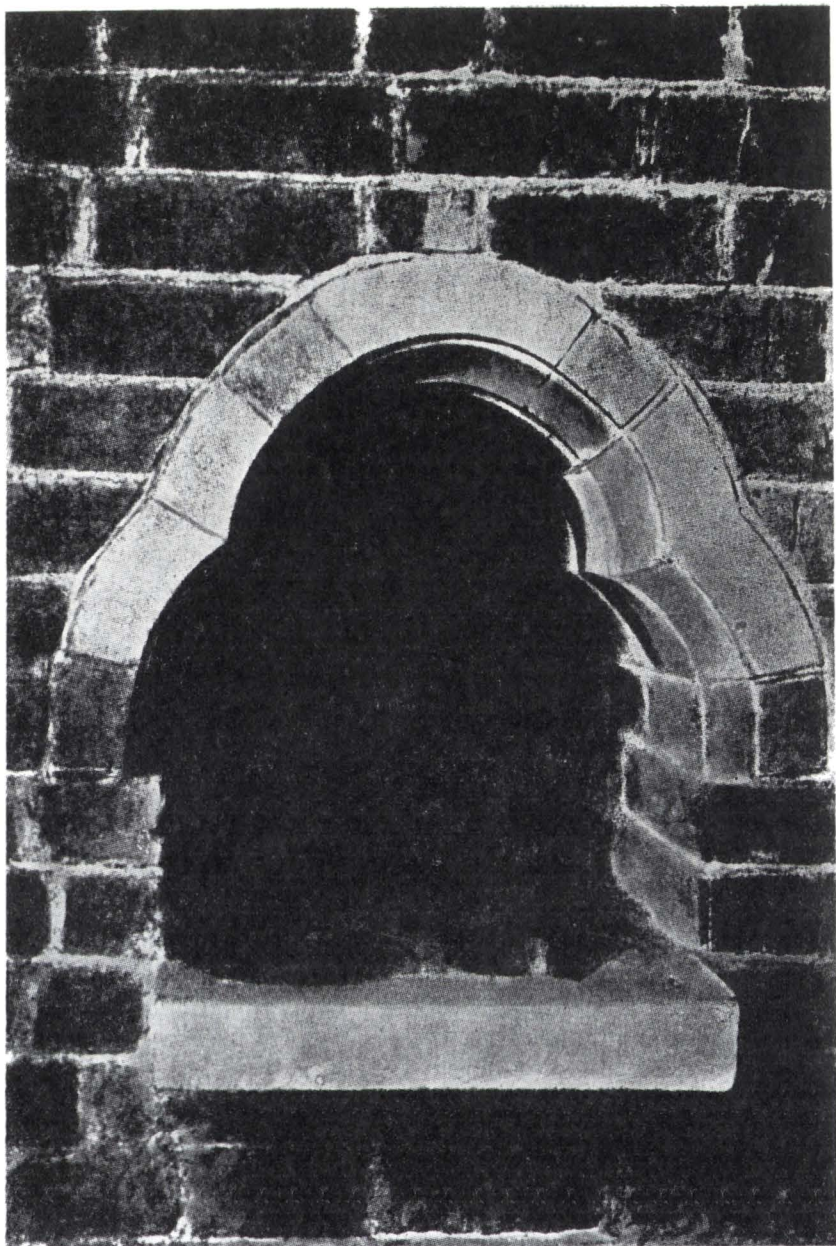


Fig. 7. — Baia. Biserica Albă. Piscina
încăstrată în zidul de incintă.



Fig. 8. — Baia. Biserica catolică. Pie-
trele refolosite în zidăria altarului.

Fig. 9. — Mogila. Piscina mănăstirii cisterciene, după Swiechowski.



regăsim motivul crucii în cerc, apropierea de arta populară manifestându-se fie prin degenerarea formelor portalului cu baghete³⁷, fie prin tratarea florală mult mai liberă a prototipurilor clasice ce le-au stat la bază³⁸, fie prin intervenția repetată a rozetei, bine cunoscute din repertoriul satelor³⁹. Dacă ar fi acum să căutăm în alte locuri din țara noastră, în domeniul artei romanice târzii, martori ai unui stadiu apropiat de primitivitate a reliefului, vom sugera lespezile și ancadramentul de fereastră cu cruci de consacrare semnalate

³⁷ *Ibidem*, fig. 722–737. Deși ne îndepărtăm vădit de obiectul comunicării, ar mai rămâne de amintit analogia cu unele porți de lemn maramureșene pe care apare « roata » — cum e numit de popor motivul — repetată de un număr variat de ori. În legătură cu această problemă vom face numai două remarci: prima, că ar fi greu de delimitat azi, în stadiul actual al cunoștințelor noastre, o zonă de contact în spațiu și o perioadă de timp care ar fi permis fie o influență în adevăratul înțeles al cuvântului, fie măcar o resurgență;

a doua, că pe porțile de lemn, însoțită de obicei și de alte motive, cum ar fi ramura, « roata » face parte componentă dintr-o tulpină (pornită uneori dintr-o rădăcină triunghiulară) continuă, toate aceste elemente fiind nedespărțite, prin execuția lor în relief puternic, de tratarea « în frînghie ». Vezi ilustrațiile de la paginile 30–31 din G. Oprescu, *Peasant art in Rumania*, București, 1939.

³⁸ Gh. Balș, *op. cit.*, fig. 955, 964, 973–977.

³⁹ *Ibidem*, fig. 756, 787, 971.



Fig. 10. — Pielgrzymka, portalul bisericii parohiale, după Swic-chowski.

de P. Chihaia la Cîmpulung-Muscel și ținînd de prima fază de construcție a Cloașterului ⁴⁰, precum și piatra — ni se pare, inedită — găsită în preajma bisericii Sf. Dumitru din Suceava de către colectivul condus de M. Matei, și care era și ea, credem, tot un lintou de portal de la un moment catolic dispărut, decorat cu patru cruci ancrate pe picior.

Dacă ipoteza noastră cu privire la atribuirea chenarelor Bisericii Albe romanicii a căpătat oarecare consistență, credem că e momentul acum să precizăm că ele se leagă de tipul cel mai arhaic și mai simplu de portal, lipsit de cadrul de arhivolte pe colonete în perspectivă și încununat doar printr-un timpan retras — constructiv și decorativ totodată — ca cele alsaciene din Feldsbach, Surburg sau Altenstadt ⁴¹ sau cele boeme de la rotunda Sf. Longin din Praga, biserica din Řip sau Hradešín ⁴².

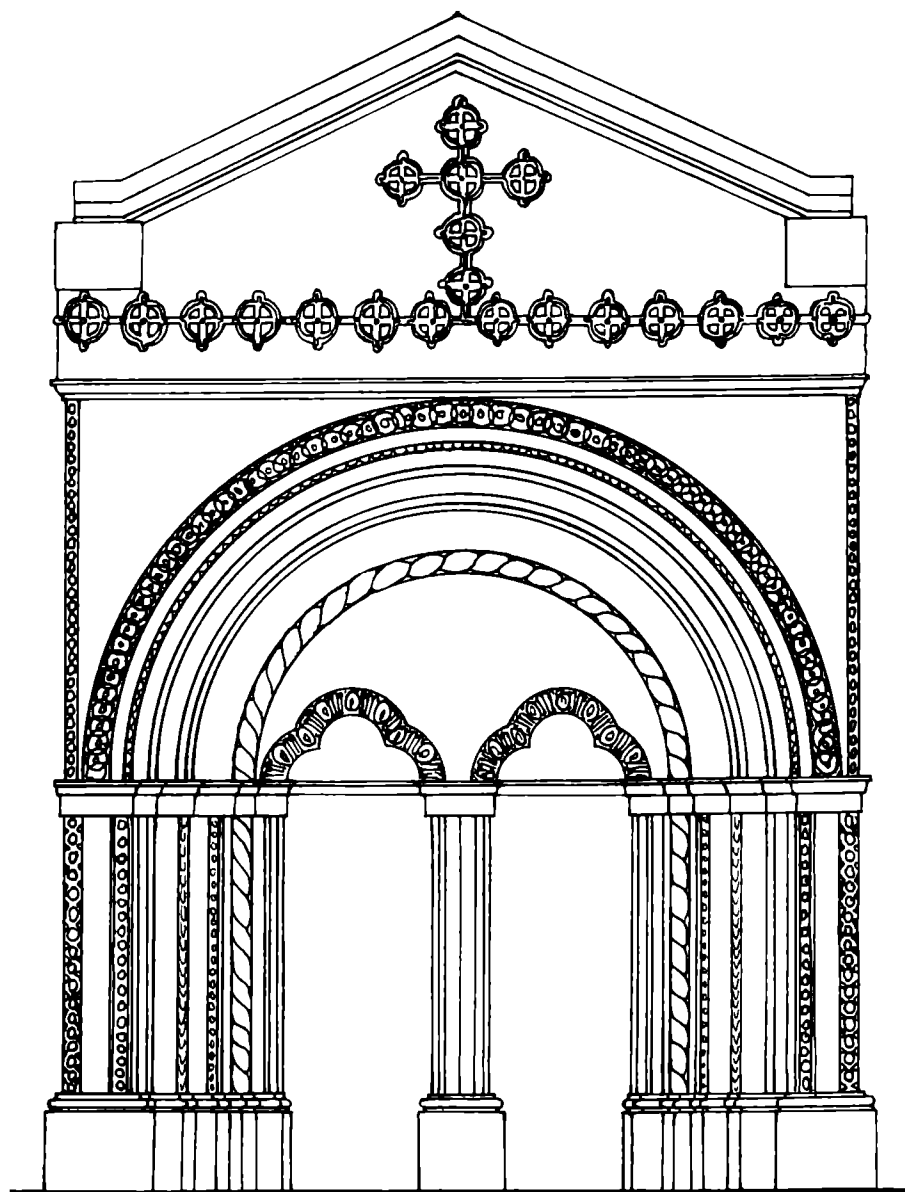
Dar care este atunci explicația micii steme a Moldovei din centrul lintoului? După părerea noastră, meșterul constructor al Bisericii Albe, care a suprapus — în secolul al XVII-lea — unui portal romanic recuperat, ale cărui forme generale drepte reveniseră, de

⁴⁰ P. Chihaia, *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècles en Valachie*, în RRHA, tome V, 1968, p. 44—45 și fig. 3—4.

⁴¹ Rudolf Kautzsch, *Der romanische Kirchenbau im Elsass, Freiburg im Breisgau*, 1944, passim.

⁴² A. Merhautová, *op. cit.*, fig. 13, 14, 16.

Fig. 11. — Sandomierz, portalul sud al bisericii dominicane. Schiță după o fotografie dinainte de restaurare (Swiechowski).



altfel, la modă, o altă piatră cu rost incert, refolosită în chip de cornișă, era un cioplitor — să-i spunem cu largheță — «renascentist întârziat». Sugerind prin acest montaj un portal de compoziția celor de la Moldovița-Cotnari-Pingărați-Cosmești, el nu uită să-și desăvârșească opera cu un punct final, săpînd în chipul acelor *Hausmarken* de pe portalele caselor burgheze transilvănene⁴³, marca Moldovei. Reprezentările de pe stemă — soarele cu raze unduite, ca și fluxul de raze vălurite ce ies din cornul lunii — se întîlnesc și ele tîrziu⁴⁴. Credem că numai prin această disociere în timp între cioplirea portalului și cea a stemei Moldovei poate fi rezolvată în chip pozitiv datarea piesei, și că, pe această cale, își găsește confirmarea și părerea lui Gh. Balș despre ridicarea Bisericii Albe abia în secolul al XVII-lea; după această ultimă precizare nu vom mai reveni asupra acestui din urmă lăcaș.

⁴³ Vezi prototipurile transilvănene în Gh. Balș, *op. cit.*, fig. 270—273.

⁴⁴ Mulțumim colegului Octavian Iliescu pentru confirmarea pe care a binevoit să o dea unei datări tîrzii a acestor

steme. Trebuie să amintim totuși aici că soarele cu raze vălurite apare deja pe stema clopotului lui Ștefan cel Mare de la Bistrița (1494), unde însă luna poartă mască. O lună în formă apropiată de cea de la Baia nu ne este cunoscută.

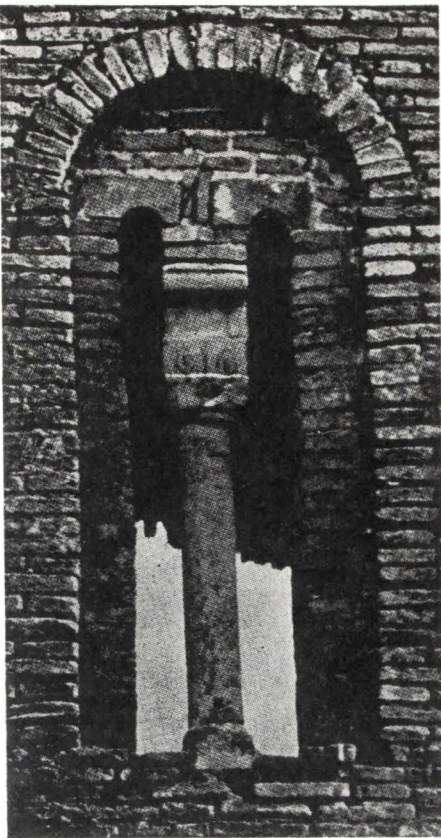


Fig. 12. — Sf. Nicolae de Beiuș. Bifora turnului, după Al. Avram.

Cît despre ciudatele pietre refolosite în zidăria altarului bisericii Fecioarei Maria, credem că sîntem în măsură să oferim o soluție satisfăcătoare pentru rostul lor inițial, și anume aceea de a termina o biforă. La Sf. Nicolae de Beiuș, din părțile Oradiei, turnul bisericii romanice prezintă la nivelul clopotelor bifore încheiate cu pietre identice, pînă la detaliul profilului ce înconjoară arcurile⁴⁵ (fig. 12).

Oricum, credem că puținele elemente ajunse pînă la noi din întîmplare — la care se vor adăuga, sîntem siguri, la o cercetare amplă, și altele — făceau parte dintr-un ansamblu (sau din mai multe) de monumente catolice de stil romanic, dispersate la un moment în care el (sau ele), într-o stare avansată de ruină, au fost folosite ca simple cariere de material de construcție gata adunat și prelucrat. Ne-a fost destul de ușor să identificăm locul și *titulus*-ul, măcar al unuia dintre aceste monumente: îl consemnează unii misionari, îl localizează dicționarele geografice de la sfîrșitul secolului trecut⁴⁶ și îl mai cunosc, pînă azi, localnicii. Livada lui Gheorghe Mihai Dediu, de care am pomenit mai înainte, se află la nordul șoselei ce străbate actualul sat (fig. 13). Proprietarul ne-a transmis informații prețioase știute direct de la tatăl său, acel Mihai Dediu care tocmai în 1909 — 1910, pe vremea restaurărilor, a fost cel ce a transportat ultimele pietre care se mai vedeau la fața locului (printre care *piscina*), pentru facerea incintei și clopotniței Bisericii Albe. El a dus atunci nu mai puțin de 150 de care de piatră,

și aceasta nu e puțin lucru, chiar dacă facem partea exagerărilor, mai ales dacă ne gîndim că piatra transportată reprezenta mai mult fundațiile, zidurile însele fiind de mult risipite, cele două biserici — cea catolică a sf. Marii și cea românească, Albă — datorîndu-le probabil mare parte din alcătuirea lor, iar ceea ce mai rămăsese în picioare la mijlocul secolului trecut, folosind la ridicarea conacului Cantacuzino din centrul comunei, construcție și ea destul de mare. Dediu și alți locuitori mai știu din bătrîni că biserica dispărută era « mult mai mare ca cea Albă » și că mortarul temeliilor era atît de dur încît « se sfărîma piatra și mortarul nu » așa încît a fost nevoie de tractor pentru a le disloca. Marele dicționar geografic vorbește și de urme de pivnițe, fără a da însă localizări precise⁴⁷. Dar tradiția sătenilor se încheagă în jurul unei biserici românești, ridicate, cum am mai amintit, de « Petru Mușat zis Aron » și pe care ar fi dărimat-o Ștefan cel Mare din răzbunare împotriva ucigașului tatălui său⁴⁸. Această tradiție, care înmănunchiază mai multe confuzii de nume și de date, ar putea totuși ascunde amintirea deformată a unui eveniment. Dacă o dărîmare voită a avut într-adevăr loc la Baia, nu poate ea fi cea ordonată de Bogdan cel Orb, aici o dată cu cea a mănăstirii catolice din Siret și cu pustiirea Pocuției în 1509, pentru a răzbuna în acest fel simplist afrontul suferit din partea regelui polonez care-și calcă tardiv făgăduiala de a-i acorda pe sora sa Elisabeta ca soție? ⁴⁹ Sau, dacă credem că numele de Ștefan al voievodului din tradiție merită a fi reținut, l-am putea pune

⁴⁵ Al. Avram, *Romanesque basilicas of Bihor*, în RRHA, tome VI, 1969, fig. 9.

⁴⁶ Serafim Ionescu, *Dicționar geografic al județului Suceava*, 1890, p. 10. La acea dată livada cu ruine aparținea lui Costache Boz. *Marele Dicționar geografic al României*, I, București, 1898, p. 197 — 198: « Bătrînul Boz spune că ar fi auzit de la pîrînții săi că în livada lor ar fi fost în vechime o biserică ».

⁴⁷ Vezi nota 44.

⁴⁸ Tradițiile au fost culese la fața locului de noi în verile anilor 1971 și 1972.

⁴⁹ Din păcate, manualul de istoria bisericii Moisescu-Filipașcu-Lupșă nu dă izvoarele acestei informații (p. 369 — 370), pe care n-am putut-o astfel verifica.

în legătură cu informația culeasă de Vito Piluzio, la 1668, despre « un certo Principe chiamato Stifeniza Bellicane », care « persecutava li catolici » din Siret și Piatra, prădând și biserica din Baia (dar de data aceasta pe cea a sf. Marii) de odoarele ei ⁵⁰ și care nu

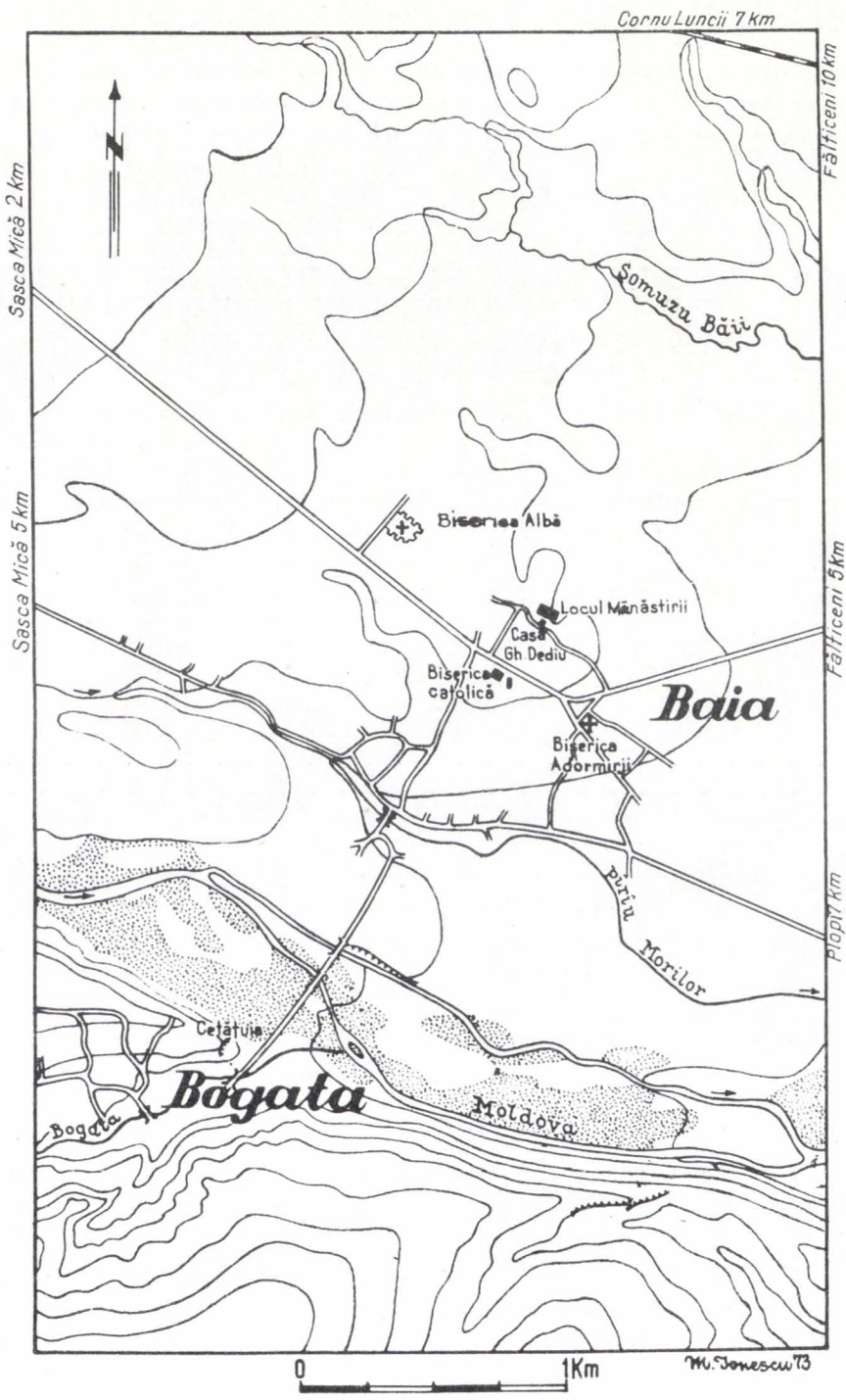


Fig. 13. — Harta Băii, cu locul presupus al mănăstirii Sf. Petru și Pavel.

este altul decât Ștefan Rareș cel de la 1551–1552. În orice caz monumentul din livada Dediu merită a fi încercuit prin toate metodele, căci, după avaturile semnalate, la care s-au adăugat ani și ani de arătură, nu știm ce rezultate ar mai putea da chiar cele mai sistematice săpături pe acel sit.

⁵⁰ Columna lui Traian, serie nouă, IV, 1883, p. 151–152.

Pentru a continua succesiunea aceasta de apropieri concentrice de un monument dispărut, să examinăm ce spun sursele. Bernardo Quirini semnală la 1599, în afara bisericii catolice în ființă, o alta, « metza rovinata nella quale non si dice messa »⁵¹, amintită și de anonimă « Relazione » din 1606 ca « picciola . . . ma desolata »⁵². La 1641, Pietro Diodato Bakšić, episcopul Sofiei, ne dă chiar și hramul ei, « chiesa in honor di San Pietro Apostolo » și precizează că « prima e stata chiesa grande, e l'hanno distrutto li Tartari, e questo che prima fu sacristia de quella chiesa, quello adesso e chiesa, e si cognoscono solamente le vestigii di essa »⁵³. Peste alți doi ani, la 1643, padre Bartholomeo Bassetti, amintind-o sub același titulus, ca « distrutta anticamente », dă și un amănunt topografic important, și anume că ea se află « fuori della città »⁵⁴. Că era un monument de mari dimensiuni, reiese din faptul că numai sacristia, ce servea ea singură în acea vreme ca lăcaș de cult avea, după Bassetti, 10 × 6 m, fiind deci considerabil mai mare decât sacristia sf. Marii (7 × 4 m), considerată unanim ca cel mai impunător monument catolic al Moldovei⁵⁵. O sacristie cu aceste proporții conduce la o navă, sau la un corp bazilical trinaț cu adevărat monumental. Nici prezența în apropiere a unor pivnițe nu e lipsită de importanță în identificarea edificiului. Căci nu astfel de dimensiuni putea avea acel prim hram al catolicilor din Baia consemnat documentar, și anume în bula din 1413 a papei Ioan al XXIII-lea, informat că la Baia se află un « locus cum ecclesia in eo sub vocabulis Sanctae Trinitatis, olim per quosdam catholicos constructa . . . »⁵⁶. La acestea se adaugă și indicația topografică menționată, că biserica se află « fuori della città »⁵⁷. Cu toate deplasările pe care poate să le fi suferit centrul vechii Băi, indicația ne sugerează de minune amplasamentul periferic cerut de o mănăstire a unuia din ordinele cerșetore. Mai precis, ne gândim la *custodia* franciscană « de Moldavia », amintită prima oară la 1345 ca făcând parte din vicariatul Rusiei⁵⁸, iar ceva mai târziu, în 1387, reamintită în mod indirect, prin menționarea *custos*-ului ei⁵⁹, și care apare din nou într-o listă de mănăstiri franciscane la 1400⁶⁰, însă fără indicarea hramului. Ni se pare că degeaba vor persevera arheologii în a căuta construcții monastice în jurul sf. Marii, rățiți de acel « una cum monasterio moldaviensi »⁶¹ din inscripția buclucașă. În jurul ei misionarii deja citați n-au relevat decât o modestă casă parohială⁶², și de altfel și săpăturile din ultimii ani au fost infructuoase în acest sens, intersectând doar vechi drumuri⁶³. Înaintăm deci aici ipoteza identității între conventul franciscan din 1345, acea « ecclesia Muldaviens (sic) . . . , quae in honore sanctorum Petri et Pauli apostolorum et Katharinae virginis dedicata . . . » din suplica primului episcop numit de Baia, Ioan de

⁵¹ E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, III, p. 547.

⁵² Idem, *op. cit.*, VIII, p. 307.

⁵³ Gh. Vinulescu, *Pietro Diodato e la sua relazione sulla Moldavia (1641)*, în *Diplomatarium italicum*, IV, 1939, p. 117.

⁵⁴ G. Călinescu, *Altre notizie sui missionari cattolici nei Paesi Romeni*, în *Diplomatarium Italicum*, II, 1930, p. 347.

⁵⁵ Bassetti măsoară în « passi » monumentele pe care le descrie, de aceea am avut posibilitatea a compara dimensiunile pe care le dă bisericii dispărute cu cele pe care le notează pentru biserica, încă existentă ca ruină, a Sf. Marii. Reiese că pasul lui Bassetti era aproximativ egal cu metrul nostru.

⁵⁶ R. Rosetti, *Despre unguri și episcopiile catolice din Moldova*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii istorice*, seria a II-a, tom XXVII, București, 1905, p. 507, nota, apud Eubel, *Römische Quartalschrift*, XVII, 1903, p. 189 sqq.

⁵⁷ Vezi nota 50.

⁵⁸ Alături de custodiile din Siret, Hotin, Licostomo și Cetatea Albă, pe lista publicată în *Bullarium Franciscanum*.

VI, p. 606, și semnalată încă din 1944 de Ștefan Pascu, *Contribuții documentare la istoria românilor în secolele XIII–XIV*, în *Anuarul Institutului de istorie națională, Cluj–Sibiu*, X, 1944, p. 44.

⁵⁹ C. Auner, *Cei din urmă episcopi de Siret*, în *Revista catolică*, III, 1914, p. 567–569, apud Abraham, *Powstanie organizacyi Kosciola lacinskiego na Rusi*, I, Lwów, 1904, p. 380.

⁶⁰ *Ibidem* (Lista lui Bartholomaeus Pisanus).

⁶¹ Vezi mai departe, nota 77.

⁶² N. Iorga, *Studii și documente*, I–II, 1901, p. 31; idem, în *Revista istorică*, IV, 1915, p. 184; idem, *Istoria bisericii române*, vol. I, ed. a II-a, 1929, p. 69; idem, *În jurul pomenirii lui Alexandru cel Bun* . . . , p. 176. Diodato căuta să-și explice lipsa clădirilor mănăstirești sau a urmelor lor încă la 1641 spunind că « il convento che nomina qui Moldavicense e delli Schismatici » (vezi nota 50). Or noi știm că la Baia nu a existat nici o mănăstire ortodoxă. La rindul lui, Bassetti vede la 1643 numai « una casa con la cantina » (vezi nota 50).

⁶³ Dan Gh. Teodor și Emilia Zaharia, *Noi date arheologice referitoare la Țirgul Baia*, în *Materiale și cercetări arheologice*, IX, București, 1970, p. 353–364.

Riza, de la 1420 ⁶⁴, și ruinata biserică a sf. Petru semnalată la periferia nordică a așezării în vremea reluării misionarismului catolic în secolul al XVII-lea. Aici a fost probabil adevăratul așezământ monastic. Ne rămîne să înlăturăm însă contradicția evidentă între hramurile catolice din Baia (1410 – Sf. Maria, după inscripția zisă de la Alexandru cel Bun; 1413 – Sf. Treime; 1420 – Sf. Petru, Pavel și Ecaterina), contradicție relevată încă de Auner. Dar pentru acesta era vorba de unul și același lăcaș la Baia, care trece prin avatari succesive doar prin creșterea și decadența lui în ierarhia canonică ⁶⁵. Dacă raționamentele noastre de pînă acum sînt juste, lucrurile pot sta însă și altfel. O capelă a primilor coloniști străini veniți la Baia, *sub titulo Sanctae Trinitatis*, (care se putea afla tot așa bine pe locul actualei Sfinte Marii, ca și în apropierea ei sau pe un cu totul alt loc, care rămîne de descoperit), a putut premerge, apoi coexista cu conventul franciscan *sub titulo Sancti Petri et Pauli*. Neputînd ajunge la un aranjament cu reprezentanții ordinului rival al franciscanilor pentru cedarea lăcașului lor, primul episcop, dominicanul Ioan de Riza se va fi gîndit întîi să-și așeze catedrala în micuța biserică parohială, de a cărei existență papa era informat. Capela nu era însă aptă pentru un sediu episcopal de propagandă nou înființat; o situație schimbată la 1420 în relațiile dintre franciscani și episcop, care chemase între timp în ajutor jurisdicția papală, a permis instalarea catedralei în biserica custodiei minorite, cel puțin pentru un timp. Căci se poate presupune că de pe atunci se plănuia și ridicarea unei episcopii apropiate, în noul stil la modă care se lățise pînă la marginile Europei, goticul. Va fi noua biserică Assumptio Beatae Mariae.

Cît de departe în timp putem însă împinge ființarea conventului franciscan Sf. Petru și Pavel? Dacă ne-am mărgini la stil, există o puternică tentație, sprijinită de altfel pe toate analogiile înaintate mai sus, de a-l atribui anilor imediat premergători invaziei tătare. De fapt există și printre istoricii mai vechi și mai noi mulți adepți ai ideii că lanțul Carpaților nu a constituit o piedică pentru colonizarea germană și că, cel puțin minierii din părțile Rodnei și Bistriței au trecut acest lanț încă înainte de 1241 ⁶⁶. Dar documentele, ca și rezultatele parțiale ale săpăturilor ⁶⁷, nu ne permit, cel puțin deocamdată, să ne hazar-

⁶⁴ R. Rosetti, *op. cit.*, p. 62, nota 2, apud Eubel, *Römische Quartalschrift*, XII, 1898.

⁶⁵ C. Auner, *Episcopia de Baia*, p. 101 și 126, ale cărui vederi s-ar putea rezuma astfel: toate hramurile erau cumulate pe același loc, de capela inițială a Sfintei Treimi fiind alipită spre nord catedrala propriu-zisă, care a primit un nou hram la ridicarea în rang, iar sf. Ecaterina fiind pe de altă parte titulusul unei alte capele (de fapt este vorba de sacristie). «Alexandru a clădit noua biserică pe terenul celei vechi, formînd din ambele un singur corp de casă», iar Bogdan cel Orb (cel care dărimă Siretul) aduce moaștele Margaretei de Siret la Baia, punînd tot atunci și epitaful citit de Bandini. Autorul nu pare a avea cunoștință de existența custodiei franciscane încă din 1345, deși *Bullarium*-ul fusese publicat înainte (vezi nota 58). Walter Horwath, *Katholische Kirchenruinen in der Moldau*, în *Siebenbürgische Vierteljahrschrift*, 61, 1938, p. 56–60, crede în existența la Baia a patru biserici: Sf. Treime, Sf. Petru, Mănăstirea Franciscană, toate anterioare anului 1420, și o a patra și ultima, ridicată de Alexandru cel Bun la 1400 (sic). Mai apropiat de adevăr este V. Costăchescu în *Istoria orașului Folticeni*, 1941, p. 12 și 14, care așează reședința episcopiei catolice la Sf. Petru și Pavel, pe locul abandonat de care era informat, după cum informat era și de refolosirea de materiale de acolo la ridicarea Bisericii Albe; dar, spunînd mai departe că Biserica Maicii Domnului, terminată de Alexandru cel Bun și care avea și o «mănăstire anexă», era cea mai veche din Baia, își anulează singur prima afirmație. H. Weczerka, *op. cit.*, p. 78, mai adaugă la atitea date incerte și pe aceea că hramul monumentului format prin amalgamare s-a schimbat în cel de Sf. Maria la o restaurare dinainte de 1551, cînd s-ar fi așezat și epitaful Margaretei.

În sfîrșit, C. C. Giurescu, în *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovene*, București, 1967, p. 188–189, citînd pe Pascu și pe Auner, optează pentru o custodie în ființă la 1345 dar refăcută de Margareta-Mușata, care, devenind episcopie la 1413, e reclădită între anii 1417 și 1420.

⁶⁶ N. Iorga, *Geschichte des rumänischen Volkes*, I, Gotha, 1905, p. 159; R. F. Kaindl, *Die Deutschen in den Karpathenländern*, II, Gotha, 1907, p. 355 și 370 (înainte de 1241); Alex. Lapedatu, *Antichitățile de la Baia. Note istorice*, în *BCMI*, II, 1909, p. 53 (prima jumătate a veacului XIII); E. Fischer, *Kulturarbeit des Deutschtums in Rumänien*, Sibiu, 1911, p. 9 (secolul XII); Ion Nistor, *Die auswärtigen Handelsbeziehungen der Moldau im XIV.–XVI. Jh.*, Gotha, 1911, p. 89–90 (ante 1200); C. Auner, *Episcopia de Baia*, p. 90–92 (între 1141 și 1161 sau între 1211 și 1225); N. Iorga, *Istoria poporului românesc*, I, București, 1922, p. 215; idem, *Notes de diplomatie roumaine*, București, 1930, p. 137 (secolul XIII); idem, *Istoria comerțului românesc*, I, București, 1937, p. 78 (secolul XIII); R. Gassauer, *Beiträge zur Kulturgeschichte der Bukovina extras din Südostforschungen*, 1941, p. 39; E. Virtosu, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în *Documente privind istoria României. Introducere*, II, București, 1956, p. 466; C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 185, la care trimitem de altfel pentru toate celelalte păreri – care variază cam cu două secole – asupra vechimii Băii. Ultimele sinteze (*Istoria României*, II, București, 1962, p. 127; M. Constantinescu, C. Daicoviciu, Șt. Pascu, *Istoria României. Compendiu*, București, 1969, p. 130) opinează pentru o așezare existentă la anul 1300.

⁶⁷ Dan Gh. Teodor și Emilia Zaharia, *op. cit.*, p. 359–360 dau primele rezultate ale sondajelor de la Baia, revelatoare

dăm prea mult. Mai probabilă pare o datare a mănăstirii posterioare invaziei tătare, fie în ultimul sfert al veacului al XIII-lea, fie în primele decenii ale celui de-al XIV-lea, dar în orice caz înainte de menționarea ei explicită la 1345. Căci deși ocupanții îngreunează indiscutabil refacerea așezărilor sau fundarea altora noi și deși incursiunile lor se vor repeta, pătrunzând adânc dincolo de munți, în miezul Transilvaniei, nu numai la 1285, dar pînă tîrziu în veacul al XIV-lea (cea de la 1344 fiind una din cele mai nimicitoare în ce privește construcțiile de cult, după cum reiese din scrisorile papale⁶⁸), multe localități dau dovadă de o mare vitalitate, refăcîndu-se în foarte scurt timp. Printre acestea se află și Rodna⁶⁹. Se pare, pe de altă parte, că cei mai întrepizi s-au arătat a fi tocmai frații minoriți, căci papa Nicolae al III-lea ni-i arată pe mai mulți dintre ei zăbovind, stăruind (căci acesta este sensul lui « *commorantur* ») încă din 1279 peste munți, în părțile Moldovei⁷⁰. Deși documentul se referă la Milcov (« *civitas Mylko posita in confinibus Tartarorum* »), și deși etapele periplului lor nu mai poate fi reconstituit cu precizie, important este faptul că drumurile lor îi făceau pe acei « *plures fratres eiusdem ordinis (= minorum – n.n.) inter Tartaros commorantur* ». Iar numai peste cîțiva ani, la 1288, este pomenită și prima expediție regală maghiară « *ultra alpes . . . quos nemo praedecessorum nostrorum peragruerat* »⁷¹, ceea ce arată o oarecare coerență a eforturilor militare și misionare în sprijinirea populației trecute pe celălalt versant al munților. Ca să ne întoarcem la latura arhitectonică care ne preocupă în primul rînd, s-ar părea că o mică așezare de catolici, redusă la un pumn de case grupate pe lîngă capela lor, a sf. Treimi, rămași în condiții vitrege mai mult izolați printre « schismatici » și tătari, a fost la un moment dat întărită prin trimiterea de către vicariatul rutean, de frați care și-au ridicat pe lîngă așezare conventul lor. Ne e greu să ne imaginăm mai în detaliu, și devansînd săpăturile, aspectul original al monumentelor. Pietrele descoperite în presbiterul sf. Marii ne pot sugera prezența la monumentul dispărut a unui turn de vest, de felul celui de la sf. Nicolae de Beiuș, dar în ce privește restul, nu sîntem siguri nici măcar de amplasamentul capelei. Cît despre mănăstirea minorită, dacă-i cunoaștem locul și dacă o bănuim de mari dimensiuni, nu sîntem în măsură să știm, nici măcar dacă era o bazilică sau o biserică-sală și nu putem preciza nici locul în cadrul ei ocupat de cele două portale. Numai despre piscină putem avansa că era plasată, după o imuabilă regulă, în peretele de sud al sanctuarului. În orice caz nu putea fi vorba de monumente de avangardă. Sosiți în grup redus, neavînd în rîndurile lor mari forțe artistice, atît coloniștii cît și misionarii repetă rețete abandonate mai demult pe solul central și nord-european de unde veneau, dar bune încă pentru prime implantații, și cu atît mai mult pentru una de caracter misionar. Credem că analogiile prezentate la început permit o astfel de situare a pieselor din dosarul nostru în același timp în contextul arheologic regional și într-o perspectivă mai largă.

Nu știm pe ce se bazează Ștefan Pascu atunci cînd, după ce este primul în a atrage atenția asupra listei custodiilor din 1345 în care figurează și Baia⁷², ajunge totuși să dateze, în aceeași lucrare, mănăstirea franciscanilor abia în jurul anului 1377, atribuind-o totodată activității celeilalte Margarete – cea de Siret⁷³. Bănuim că s-a lăsat antrenat tot de interpretările date anterior aceleiași inscripții, asupra căreia trebuie în sfîrșit să ne oprim mai temeinic.

Un mic travaliu de benedictin, soldat prin punerea în ordine cronologică a tuturor mențiunilor despre biserica Sfîntei Marii în general și despre inscripția pomenind de catolica Margareta și de soțul ei Alexandru cel Bun în special, a dus la rezultate interesante. În primul rînd, « epitaful » a fost văzut și transcris nu de singurul Bandini, ci de încă doi

în ce privește ceramica primei populații alogene, care nu ar fi anterioară secolului al XIV-lea. Totuși bibliografia invocată, referitoare la teritoriile poloneze, cehe și rutene, conduce la datări tot atît de valabile pentru secolul al XIII-lea ca și pentru cel de-al XIV-lea. Către aceleași regiuni și spre o datare similară îndeamnă și rarele obiecte de metal descoperite (p. 361–362). Deși autorii conchid prin a data primul strat de cultură surprins « către mijlocul și eventual cea de-a

doua jumătate a secolului al XIV-lea » (p. 363), ni se pare că a ne opri în jurul datei de 1300 nu ar fi prea riscat.

⁶⁸ Ștefan Pascu, *Contribuții . . .*, p. 29–30.

⁶⁹ Idem, *Voievodatul Transilvaniei*, Cluj, 1972, p. 235.

⁷⁰ E. Hurmuzaki, *op. cit.*, I, nr. CCCXLV, p. 429–430.

⁷¹ *Ibidem*, nr. CCCXC, p. 484–485.

⁷² Ștefan Pascu, *Contribuții . . .*, p. 43–44.

⁷³ *Ibidem*, p. 46–47, nota 159.

misionari — la mici diferențe de dată — înainte de acesta. Existența epitafului în secolul al XVII-lea nu poate fi deci în nici un caz negată. Rămîne doar să lămurim cît era el de vechi. Între cele trei lecturi, cea a lui Diodato de la 1641⁷⁴, cea a lui Bassetti de la 1643⁷⁵ și ultima, a lui Bandini, de la 1646⁷⁶, există mici diferențe⁷⁷. La 1677, Ioan Bărcuț,

⁷⁴ Gh. Vinulescu, *op. cit.* p. 116—117.

⁷⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 347.

⁷⁶ *Codex Bandinus*, p. 243—244.

⁷⁷ Redăm aici, cu riscul de a fi pedanți, diferențele de lectură, deoarece versiunile nu au fost niciodată publicate împreună.

— Lectura Diodato, 1641: ANNO MCCCCX. HOC TEMPLUM IN HONOREM B.M.V. DEDICATUM AB ILLMO PRINCIPE ALEXANDRO AEDIFICATUM EST, UNA CUM MONASTERIO MOLDAVIENSI, CUIUS PIAE MEMORIAE CONIUX MARGARITA, SUB FONTE BAPTISMATIS SEPULTA EST.

— Lectura Bassetti, 1643, prezintă următoarele diferențe: ANNO D.NI 1410... B.M. VERGINIS. ALESSANDRO WOIVODA. MONASTERIO MOLDAVICENSI.

— Lectura Bandini, 1646: ANNO 1410... B.M.V.... ALEXANDRO WOYDA... MONASTERIO MOLDAVICEN..., prezintă în plus formula (care era probabil săpată pe un rind separat, scăpat primilor doi lectori): REQUIESCAT IN VITAE AETERNAE RESURRECTIONEM. AMEN.

Tot cu riscul de a obosi, ne vedem nevoiți a rezuma, măcar și în notă, opiniile care s-au succedat asupra originii, naționalității și descendenței acestei Margarete. J. Kemény (*Ueber das Bisthum und das Franziskaner Kloster Bakov in der Moldau. Ein kritischer Beitrag zur Kirchengeschichte der Moldau, Walachei und Siebenbürgen*, în Anton Kurz, *Magazin für Geschichte, Literatur und alte Denk- und Merkwürdigkeiten Siebenbürgens*, II, Brașov, 1846, fasc. 1, p. 9—19) este primul care se ocupă de această figură de doamnă, și care, la nivelul informației pe care o posedă, își exercită și spiritul critic asupra unor autori de primă mînă. După ce reușește să descurece — cu mari merite — firele confuziilor trecute de la o știre manuscrisă de la 1693, păstrată în Biblioteca Pestei, la Timon (1743), de la acesta la Pray (1779), de unde trece la Sulzer (1782), Gebhardi (1788), Andreas Wolf (1805) și în sfîrșit la Engel, fiecare adăugînd cite o trăsătură nouă la ficțiunea «gemmei preciosa» (pe scurt: știrea din 1693 o dă pe Margareta ca soție a lui Ștefan cel Mare; Timon adaugă că ea poate fi fiica lui Ștefan Losonczy, dată pe care Pray o ia ca sigură și o transmite mai departe; Sulzer, incomodat de nepotrivirea de an o transformă în sora voievodului transilvănean, etc.), Kemény termină prin a sucumba și el sub acest maldăr de știri contradictorii. Căci, după ce îndepărtează cu convingere pe o Margaretă soție a lui Ștefan cel Mare, se lasă la urmă sedus de Bandini (al cărui raport l-a cunoscut direct din manuscrisul Mănăstirii Franciscane din Cluj), reținînd că dacă nu era vorba de Ștefan cel Mare, știrea se referea la Alexandru cel Bun; va căuta apoi un voievod transilvănean convenabil ca timp și ca prenume, și astfel sorții cad asupra următoarelor două posibilități: «so musste Sie die Tochter entweder des Stephan Laczk (angeblich aus dem Geschlechte der Apor)..., oder aber, was auch wahrscheinlicher ist, die Tochter des Stephan Chak (aus dem Geschlechte der Csáki)... gewesen sein». Numai că, în perioada indicată, există doi voievozi cu prenumele Ștefan (primul între 1344—1350; al doilea între 1373—1378) din totalul de șase Lackfyesti de la cîrma Transilvaniei în perioada 1344—1376; cit despre familia Csáky, și aceasta e reprezen-

tată de doi voievozi în răstimpul dintre 1415 și 1437, dar nici unul prenumit Ștefan! (*Istoria poporului român sub redacția lui A. Oșetea*, București, 1970, p. 137). Așa încît criticul Kemény, autorul exclamației «Wie lange werden denn derlei grobe Irrungen und Verwechslungen noch dauern?» devine el însuși autorul unei noi «Irrung». Hasdeu (*Istoria toleranței religioase în România*, ed. II, București, 1868, p. 38) e mai prudent cînd o definește doar ca pe «fica unui magnat maghiar din Transilvania», ca și E. Picot (*Alexandre le Bon, Prince de Moldavie*, Vienne, 1882, p. 8—9) care afirmă chiar a ignora țara ei de baștină. În schimb Xenopol adoptă (în toate cele trei ediții ale *Istoriei Românilor din Dacia Traiană*: ed. I, 1899, vol. II, p. 157—158; ed. II, 1914, vol. III, p. 166; ed. III, 1925—1930, vol. III, p. 128—130) o altă părere, anume, a unei Margarete, fiică a voievodului Ștefan de Lozonț. Deși o face referindu-se tocmai la Kemény, s-ar părea că a fost mai inclinat a da crezare liniei Timon-Pray-Sulzer-Engel, fără a mai urma demonstrația ulterioară a autorului. Această linie era sortită să aibă o viață mai lungă, trecînd de la el la Costăchescu, *Documente moldovenești dinainte de Ștefan cel Mare*, I, 1931, p. 296, nota 1. Pe de altă parte Ion Minea (*Principatele române și politica orientală a împăratului Sigismund*, București, 1919, p. 32, nota; *Vlad Dracul și vremea sa*, în *Cercetări istorice*, IV, Iași, 1928, nr. 1, p. 126, nota 2; *Pomelnicul de la Bistrița*, în *Cercetări istorice*, VIII—IX, Iași, 1932—1933, nr. 1, p. 69, nota 2) optează pentru o reprezentantă a familiei Apor. Calea pe care ajunge Minea la această concluzie pare a fi și mai interesantă. El reține, din Timonul citat în Kemény, nu numai existența acestei soții catolice, dar și o întregă tiradă despre o presupusă activitate a acesteia nu numai în Moldova, dar și în Transilvania. O călătorie la Sinzieni în Secuime, unde e informat, probabil de localnici, care cunoșteau cărțile lui Orbán Balász, l-a confirmat în opinia sa că Alexandru cel Bun și cu Margareta au zidit biserica satului la 1401, și anume în stil moldovenesc! («Forma veche a bisericii moldovenești care nu avea cupole» și «chenarul specific moldovenesc al unei uși laterale»). Numai că la Orbán (*A Székelyföldléirása*, III, Pesta, 1869, p. 109) vom găsi că biserica e ridicată de o «Apor Kata», soția voievodului moldovean Sandor, în vreme ce o «Losonczy Margit» ar fi ridicat-o pe cea din Estelnic (p. 115). De fapt, chestiunea unei așa-zise steme cu cap de bour, existînd pe un contrafort la Sinzieni, fusese rezolvată (așa cum arată V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 332) încă din 1929 de Sebestyen; e vorba doar de reprezentarea vițelului evanghelistului Luca. Dealtfel, o dată vor trebui reluate toate datele consemnate de Orbán. Despre rolul pe care l-a jucat Peter Apor, pe la 1735, în crearea unor legende în jurul monumentelor din Secuime și în atribuirea către familia sa a unui mare număr de ctitorii și de cetăți din regiune, vezi J. Kemény, *Ueber das Bisthum...*, p. 11.

Acum, despre descendența Margaretei. Minea (*Pomelnicul...*, p. 69, nota 2) îi atribuie, cu semn de întrebare, pe fiul Roman și pe fiica Vasilisa. Al. Elian, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 135, nota 6, vorbește de Margareta de Lozonț cu fiica Vasilisa. Dar la Giurescu, *Istoria Românilor*, ed. a III-a, p. 500 și 509—510.

părinte catolic pămîntean din partida antiiezuită, pare a fi ultimul care o mai vede, căci, deşi nu-i redă textul întreg, îi parafrazează conţinutul în raportul său către congregaţia De propaganda fide ⁷⁸. Următorii misionari, ajunşi în Moldova după marele exod al catolicilor către Transilvania sau Polonia de după anul 1687, cum ar fi Renzi la 1691 ⁷⁹ şi Leszczyński la 1700 ⁸⁰ văd doar o biserică pustie, iar la 1745 Manzi arată că ambele biserici catolice din Baia erau atît de «demolite» încît nu le pot afla, nici măcar întrebînd pe puţinii localnici rămaşi, hramul ⁸¹. Inscripţia dispăruse deci.

Dar şi pentru perioada dinaintea primei lecturi de la 1641 există o serie de rapoarte misionare. Dacă inscripţia s-ar fi aflat la locul ei, pe zidul de sud al absidei, de ce nu o menţionează Quirini la 1599 ⁸², şi nici Francesco Pustis de Candia, cam în aceeaşi vreme ⁸³, şi nici anonimul acelei *Breve Relazione* din 1606 ⁸⁴, care toţi se opresc asupra bisericii? Credem că pentru hunchul motiv că ea nu exista încă la acea vreme. Dealtfel textul însuşi nu e clasic pentru o lespede de mormînt, ci se potriveşte mai degrabă pentru o piatră comemorativă ⁸⁵. Chiar *locul inscripţiei* în biserică, «ad cornu dextrum altaris in Sanctuario», deosebit de *locul înhumării* «in medio ecclesiae... sub... Baptisterio» ⁸⁶, devine greu de explicat. Cît despre sigla B.M.V. utilizată în text, chiar dacă ea începe să fie utilizată sporadic în secolul al XV-lea, devine curentă abia în veacurile următoare. Dreptate este astfel dată celor ce au văzut încă mai demult în epitaful de la Baia consemnarea tardivă a unei tradiţii ce abia se forma ⁸⁷, iar acum noi credem că putem preciza întrucîtva şi timpul închegării acestei tradiţii – de loc întîmplătoare – în mediul propagandistic catolic. Căci anonimul autor din 1606 ne mai dă încă o cheie, consemnînd un moment în care legenda, fiind încă orală, mai era fluctuantă. El aude – de la paroh probabil – că biserica era «fabbricata già dallamoglie di uno di quei Principi cattolici, che è sepolta ivi» ⁸⁸. Prin urmare, aici, *voievodul* era importanta personalitate a catolicismului, şi nu principesa înmormîntată în biserică. Pentru a reda luciu edificiului şi totodată noii activităţi propagandistice în folosul Romei, vreun paroh – cam toţi erau franciscani în acea vreme – urmaş al celui ce-l informase pe autorul *Relaţiei scurte*, a putut săpa şi aşeza şi lespede cu pricina, deci în intervalul dintre 1606 şi 1641, fixînd în acest fel pentru prima oară în scris tendenţioasa figură a Margaretei şi impunînd-o pentru o lungă perioadă de timp perplexităţii celor mai serioşi istorici. Ar putea fi vorba fie de acel Ambrosius de Kecskemet, «magnus Pater atque sacerdos Divi Francisci Relligiosus», mort la 1618 ⁸⁹, fie de Christofferus de Lovichz, şi el minorit conventual şi preot totodată, a cărui lespede poartă anul 1634 ⁹⁰. Poate fi şi o altă figură, care ne scapă încă, dar în orice caz în acel cerc de oameni trebuie căutată cheia intuită de Iorga încă din 1905 ⁹¹. Revărsarea harului care înconjură în tradiţia catolicilor din Moldova figura Muşatei – adevăratei «gemma preciosa, moldavicarum ecclesiarum fundatrix» asupra unei figuri inventate, care e în acelaşi timp şi «Hungara, Stephani Waywodae filia» şi soţia unui «vero waiwodae Alexandro» ⁹² nu e o monoprosopomanie de sorginte populară, ca cea surprinsă azi la localnicii din Baia, ci o plămuire cu scop propagandistic precis, în spiritul noului val ofensiv al Romei, de nuanţă franciscană de astă dată. Dacă nu am greşit prin vreuna din judecăţile de pînă aici, atunci credem că

ca şi în cel mai recent studiu de genealogie asupra perioadei (D. Constantinescu, *Mormîntul din mănăstirea Neamţ*, în *Memoria Antiquitatis*, III, 1971, p. 277–297), Ana-Neacşa este mama acelor doi copii.

⁷⁸ Vladimir I. Ghica, *Spicuri istorice*, seria I, Iaşi, 1935, p. 29–30.

⁷⁹ *Diplomatarium italicum*, IV, 1939, p. 294.

⁸⁰ P. P. Panaitescu, *Călători poloni în ţările române*, Bucureşti, 1930, p. 94.

⁸¹ Franciscantonio Manzi da Longiano, *Grandezza e qualità della missione*, în *Diplomatarium italicum*, I, 1925, p. 188.

⁸² E. Hurmuzaki, *op. cit.*, III, p. 547.

⁸³ F. Francesco Pustis de Candia (a. 1600), *Informazione della Vallachia*, în N. Iorga, *Studii şi documente*, I–II, Bucureşti, 1901, p. 416.

⁸⁴ E. Hurmuzaki, *op. cit.*, VIII, p.307.

⁸⁵ Vezi şi nota 7.

⁸⁶ *Codex Bandinus*, p. 243–244. Diodato (*Diplomatarium italicum*, IV, 1939, p. 116–117) precizează şi mai în detaliu amplasamentul ei pe perete: «Comme si vede nella scultura nel muro... cosi stanno queste parole descritte nella muraglia».

⁸⁷ Vezi notele 2, 4 şi 7.

⁸⁸ Vezi nota 84.

⁸⁹ *Inscripţiile medievale ale României, Oraşul Bucureşti*, vol. I, Bucureşti, 1965, nr. 637.

⁹⁰ *Ibidem*, nr. 641.

⁹¹ Vezi nota 4.

⁹² *Codex Bandinus*, p. 218.

prima în ordine cronologică — din cele patru pînă la șase ca număr — soție a lui Alexandru cel Bun, cea care era atît de greu de plasat în timp și căreia nu se știa ce fii să i se atribue, nu mai merită a fi luată în seamă de istorie. Poate că același travaliu de curățire ar merita să fie făcut și pentru figurile feminine ale catolicismului muntean — Clara, Margareta, Caterina — și de altfel el a și fost început ⁹³.

Să interogăm acum, cît de sumar, însăși ruina care servise drept cadru epitafului, biserica Sfînta Maria, care este și singurul monument catolic ce ne-a parvenit ⁹⁴. Deși îi lipsesc portalele, elemente binecuvîntate de istoricii de artă în căutare de datări ⁹⁵, ruina mai păstrează elemente care pot fi invocate pentru o restrîngere a datării. Ferestrele presbiterului (fig. 14), în arc frînt, dar cu timpanul lipsit de orice umplutură decorativă ⁹⁶; arcul triumfal, neprofilat (din care se mai păstrează primele patru asize, în B, fig. 15); soclul corului și al sacristiei, aparținînd cu siguranță aceleiași faze ⁹⁷ (fig. 15 și 17 c) și, în sfîrșit, rămășițele boltirii pe console — fasciculul despărțitor a două travei fiind piesa cea mai semnificativă (fig. 14 și 17 a) — pot îngădui unele constatări. Blocul de deasupra consolei cilindrice, terminate în floare, din care se despart dubloul — de secțiune prismatică cu colțurile teșite — și cele două nervuri — trapezoidale, legate cu profile concave — pare a fi doar cu puțin posterior boltirii de tipul celei a navelor laterale ale bisericii parohiale din Sibiu, date de V. Vătășianu la 1431 ⁹⁸, sau boltirii bisericii franciscanilor din Tîrgu-Mureș, terminată la 1442 ⁹⁹, la care sistemul consolelor nu este încă folosit, dar anterior monumentelor transilvănene boltite în rețea — Mediașul, grupul Mojna, grupul Dej ¹⁰⁰, grupul din jurul Bistriței, din ultimul sfert al veacului al XV-lea și din primele două decenii ale celui următor ¹⁰¹.

Turnul-clopotniță este sigur un adaos; îl trădează materialul și profilele (fig. 17 e și f), o arătase încă Horwath, care a înțeles mai bine monumentul prin raportarea la Ardealul al cărui bun cunoscător era. Ceea ce n-a înțeles însă nici el, este faptul că toată partea de est a monumentului, pînă la turn, nu constituia o obișnuită biserică-sală întregă, ci doar *sanctuarul*, terminat cu arcul triumfal, al unui monument proiectat în mare, și care fie nu a putut fi terminat după planul inițial din motive de ordin economic, fie a suferit

⁹³ P. Chihaia, *op. cit.*

⁹⁴ Pentru datarea monumentului de la Alexandru cel Bun, care l-ar termina în (sau înainte de) 1410 se pronunță: A. D. Xenopol, *op. cit.*, ed. III, 1925 — 1930, p. 128; N. Iorga, *Studii și documente*, I—II, 1901, p. XXXI; P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 43; C. C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. I, București, 1935, p. 503 — 504; W. Horwath, *Katholische Kirchenruinen in der Moldau*, in *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, 61, 1938, p. 56 — 60; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 311 — 312 (« Această clădire simplă se încadrează perfect în ambianța bisericilor catolice transilvănene de la țară, din prima jumătate a secolului al XV-lea »); *Istoria Românilor*, II, București, 1962, p. 713. Pentru o datare cu cîțiva ani mai tîrzie, adică din anii căsătoriei lui Alexandru cu Ringala, se declară C. Auner, *Episcopia de Baia*, p. 99 — 101 (1417 — 1420); N. Iorga, *Istoria Românilor prin călătorii*, ed. a II-a, vol. I, București, 1928, p. 55; idem, *Istoria bisericii românești*, ed. a II-a, vol. I, 1929, p. 68 — 69.

⁹⁵ Colegul Radu Popa ne atrage atenția că la Muzeul din Fălticeni se află un fragment de ancadrament care ar proveni de la Baia și tocmai de la acest monument. Nu l-am putut însă vedea, muzeul fiind într-o perpetuă mutare și reorganizare.

⁹⁶ Nu este vorba de o decorație dispărută deoarece nu se văd urmele pornirilor mulurilor. Colega Corina Popa, căreia îi mai mulțumim o dată și aici, ne amintește că astfel de ferestre se găsesc în Ardeal încă din jurul lui 1400, la biserici mai modeste cum e cea din Coplean.

⁹⁷ Credem că fig. 16 este în măsură să destrame orice

indoială în această privință. Planul dat de Ghika-Budești (BCMI, II, 1909, p. 55), reprodus în 1925 și de Balș (*Bisericiile lui Ștefan cel Mare*, p. 271), care prezintă un corp de biserică mononavat, incluzînd turnul, la care s-au adăugat ulterior două capele pe nord și sud, este greșit. Mult mai bun este planul dat de Horwath (*Katholische Kirchenruinen...*), reprodus apoi de Vătășianu (*Istoria...*, fig. 266), unde se vede că turnul este un adaos posterior; în schimb, ambele capele sînt prezentate ca făcînd parte din aceeași etapă de construcție cu corul. În ce ne privește, dăm în figura 15 (care pleacă de la planul Horwath) un plan ușor modificat, avînd în vedere elementele ce mai pot fi azi verificate la suprafața solului, fără vreun sondaj arheologic. Vom remarca numai că, dacă pentru sacristia de pe latura nord prezența soclului continuu ne permite să afirmăm că ea era plănuită de la început, în ce privește capela corespunzătoare pe sud, nu putem afirma același lucru. Ar putea fi și un adaos posterior; se știe că în ea era adăpostit, în timpul lui Bandini, un altar închinat sf. Treimi. Și de fapt, indispensabilă cultului catolic era o singură anexă, de obicei plasată pe nord.

⁹⁸ V. Vătășianu, *Istoria...*, p. 227.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 247.

¹⁰⁰ Corina Popa a avut amabilitatea să ne informeze că la acest grup de monumente tardive, legate de prototipul din Dej și date între 1470 și 1490, alternarea ogivă simplă grup fasciculat pe console este folosit (Nușeni, Vița, Bozieși).

¹⁰¹ Corina Popa, *Biserici gotice tîrzii din jurul Bistriței*, în *Pagini de veche artă românească*, I, București, 1970, p. 297 sqq.

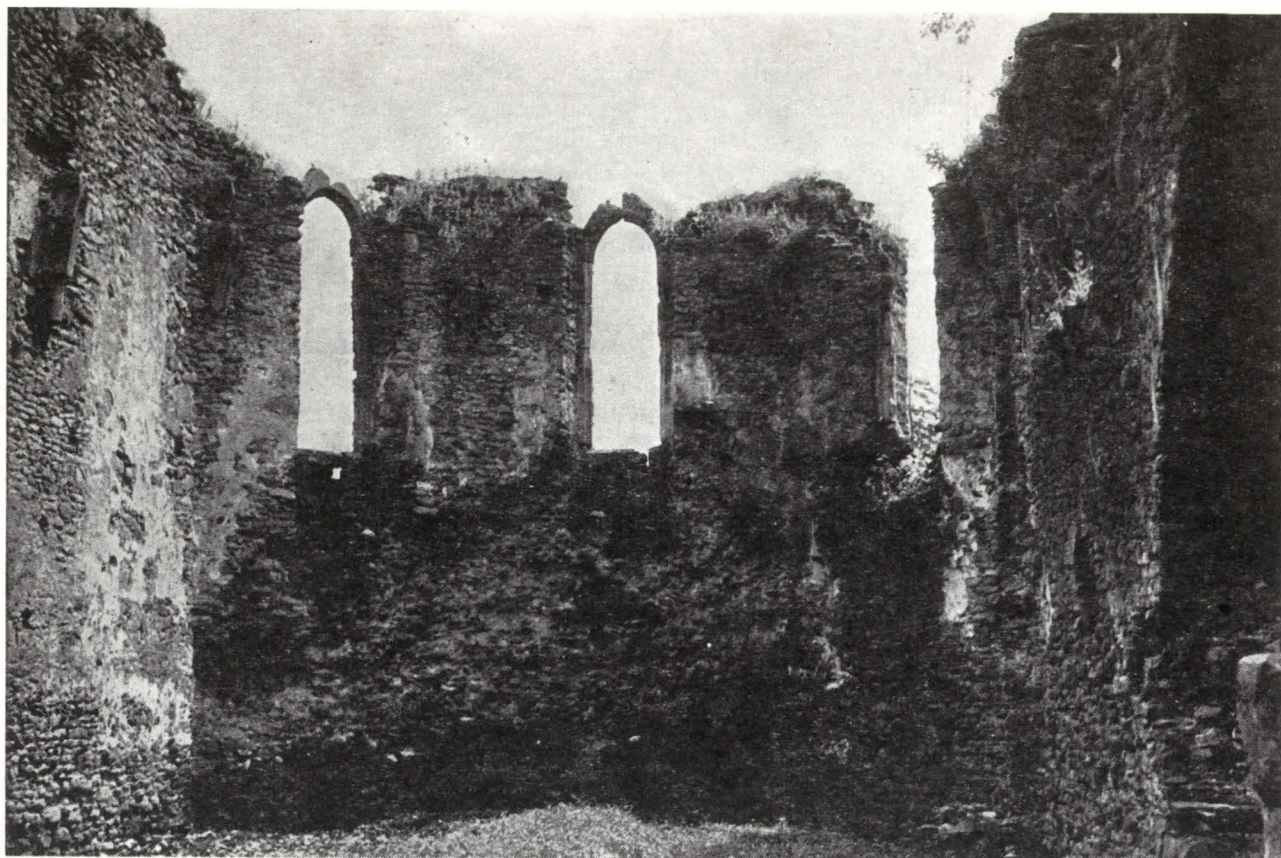


Fig. 14. — Baia. Biserica catolică. Corul.

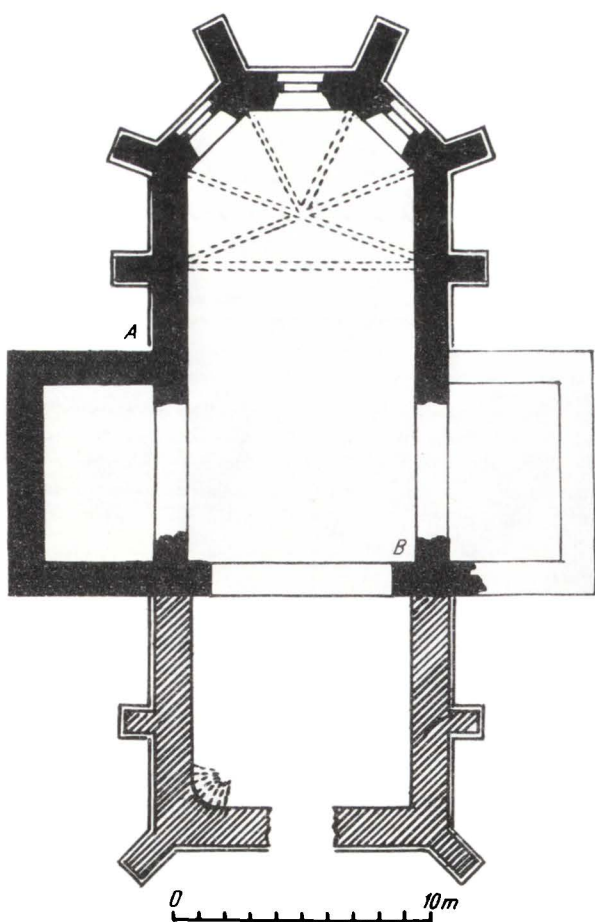


Fig. 15. — Baia. Biserica catolică. Planul.



Fig. 16. - Baia. Biserica catolică. Soclul corului și al sacristiei.

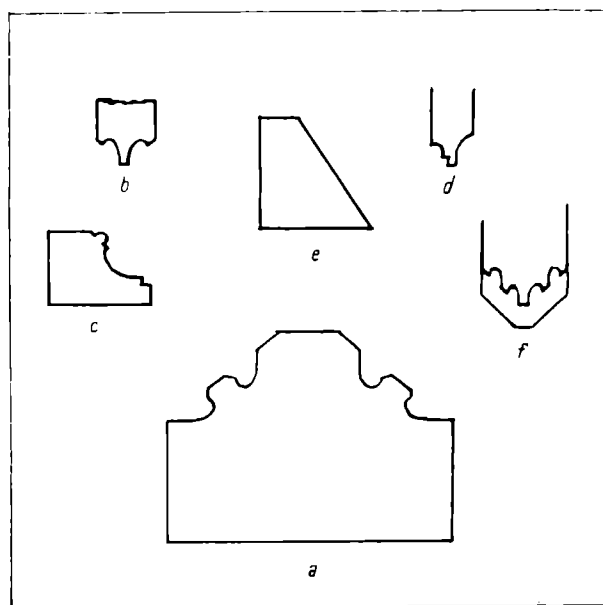


Fig. 17. - Baia. Biserica catolică, profilele: a — consolă în cor; b — nervură în cor; c — soclul corului și sacristiei; d — fereastra corului; e — soclul turnului; f — fereastra turnului.

de pe urma vreuneia din cele două catastrofe ale Băii (1467 și 1476), pierzându-și corpul de vest al navei — sau navelor (numai săpăturile ne-o vor arăta) —, fie, în sfârșit, nu apucase a fi ridicat decât pînă la acel punct, arcul triumfal, la 1467. I s-a alipit deci, probabil după această dată și în chip de soluție rapidă, pentru o comunitate ce depășise momentul ei de maximă înflorire, direct la arcul triumfal, pentru a permite în acest fel reluarea cultului, un turn tăvănit, cu profile bastarde. Într-adevăr, se știe că noul episcop numit, Petru de Insula, cere învoirea Papei pentru niște indulgențe de jubileu tocmai la 1476, pentru cei ce se vor ruga în « biserica cea mare » din Baia¹⁰². În concluzie credem că

¹⁰² R. Rosetti, *Despre unguri...*, p. 314.

ridicarea corului împreună cu sacristia s-ar potrivi mai degrabă vremii activității episcopului Petru Csipser, prezent între 1438 și 1457¹⁰³, iar turnul, episcopatului lui Petru de Insula. Acest monument neisprăvit, sau cîrpit printr-o soluție arhitectonică îndoielnică, a putut trece atîta vreme în literatura de specialitate drept cea mai monumentală biserică a catolicilor din Moldova, edificiul gotic model, care, de la Alexandru cel Bun fiind, ar fi putut să influențeze arhitectura moldovenilor ! . . .¹⁰⁴.

Pentru a opri aici această fastidioasă scormonire împletind relații împrăstiate și pietre sfărîmate, și pentru a preluda la cercetările ce vor debuta în vara lui 1973, expunîndu-ne astfel la a fi confirmați sau infirmați de ele foarte curînd, sperăm să fi reușit să readucem în preocuparea celor ce urmează a cerceta în continuare Baia Moldovei cîteva puncte.

— Părerea unor istorici despre o așezare anterioară mijlocului secolului al XIV-lea, legată însă mai degrabă de o inițiativă regală maghiară decît de o întîmplătoare fixare a unor mineri germani, merită să fie reluată cu metodele arheologului. Dar săpăturile de pînă acum s-au rezumat la un perimetru cu totul insuficient. Cercetările viitoare vor trebui să atingă atît punctele extreme nord — cu presupusa de noi mănăstire franciscană — cît și cele sud — cu « Cetățuia »¹⁰⁵ și locul de la vărsarea Bogății în Moldova. Sondajele ar trebui să surprindă și traseul șanțurilor și palisadelor ce înconjurau orașul, după descrierea lui Bonfinius, în ajunul bătăliei cu regele Matei¹⁰⁶. Dar mai ales ar merita surprins amplasamentul așezării băstinașe, existentă la venirea elementului străin. Căci inexplicabilă rămîne, pînă azi, ridicarea Bisericii Albe, atît de tîrziu cum este cursul celui de-al XVII-lea veac, pe un teren excentric față de întinderea cea mai mare presupusă a tîrgului¹⁰⁷ (față de biserica lui Petru Rareș care, construită la 1532, avea o situație mult mai « centrală », menținută și în satul de azi). Păstrează acest sit cumva amintirea vreunui lăcaș ortodox dintr-un cartier care își va avea configurația proprie, alături de așezarea alogenă, amîndouă fiind poate componentele comunității pe care Dragoș a găsit-o la venirea sa¹⁰⁸ ?

— Aportul arhitectonic al coloniștilor a fost mai bogat decît se mai poate constata azi la Baia. Era vorba de o arhitectură monumentală de piatră, din care biserica Mariei nu este decît ultima manifestare, gotică. Ea a fost precedată de alte monumente în stilul romanic tîrziu, ale căror temelii ar mai putea fi surprinse de aci înainte. Cît despre biserica Mariei, dacă rămîne pe mai departe a fi socotită un edificiu al secolului al XV-lea, ea e probabil ulterioară domniei lui Alexandru cel Bun ; și în orice caz a jucat în arhitectura Moldovei un rol mai mic decît cel ce i s-a atribuit.

— Iar Margareta lui Bandini-Bassetti-Diodato va trebui privită cu încă mai multă circumspecție, rolul de « gemma preciosa » a catolicilor moldoveni fiind restituit în întregime Mușatei.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 313—314. Pentru Rosetti, ca și pentru Iorga (*Istoria bisericii* . . . , p. 74), acest episcop rezida de fapt în Baia, cită vreme pentru Auner (*Episcopia de Baia*, p. 110), el nici nu a ajuns în dieceza sa.

¹⁰⁴ N. Iorga, *L'Art roumain*, Paris, 1922, p. 40; V. Vătășianu, *Istoria* . . . p. 311, nota 7, atrăsese deja atenția asupra faptului că Iorga exagerase importanța monumentului.

¹⁰⁵ « Cetățuia » a fost considerată, prin analogie cu așezările săsești din Transilvania, ca burg de refugiu (Alex. Lapedatu, *Note istorice*, p. 63). Numai că Radu Popa ne informează — și-i mulțumim din nou aici — că la o cercetare de suprafață nu a descoperit decît material care duce la o cetate preistorică.

¹⁰⁶ Antonii Bonfini, *Historia Pannonica* . . . , Colonia, 1690, p. 396—397.

¹⁰⁷ Tot Radu Popa ne mai atrage atenția încă o dată asupra acestei poziții cu totul izolate, față de satul de azi, a monumentului.

¹⁰⁸ N. Iorga, *Studii și documente*, I—II, p. XXXI; idem, *Istoria Românilor*, II, 1937, p. 204. E. Virtosu, *op. cit.*, p. 472; Dan Gh. Teodor și N. Zaharia, *op. cit.*, p. 363, care presupun, nu fără temeiuri, în materialul ceramic și în obiectele de metal (la care s-ar adăuga, zicem noi, și elementele arhitectonice semnalate de noi), elemente de colonizare venite din Polonia.

RÉSUMÉ

En partant de découvertes éparses de pierres sculptées (deux encadrements de portes, une piscine, des éléments de bifoire), réutilisées çà et là dans des monuments postérieurs (église orthodoxe dite « Église Blanche », XVII^e siècle, église catholique de Ste Marie, XV^e siècle), l'auteur s'efforce de prouver l'existence du site de Baia (en Moldavie, sur la vallée de la Moldova) à une époque antérieure aux premiers documents écrits. Des fouilles devant être prochainement poursuivies, on ne peut pour l'instant que présumer qu'il s'agit d'une chapelle paroissiale de la Sainte Trinité, prouvée documentairement seulement en 1413, ainsi que d'un couvent franciscain dont la première mention écrite date de 1345. Les deux dateraient des dernières années du XIII^e siècle ou bien des premières décennies du siècle suivant et seraient représentatifs d'un style roman tardif; on le sait déjà, un roman tardif à cette date, pour des monuments conçus aux extrêmes confins-est de la diffusion de ce style, ne doit plus surprendre.

La suite de la communication s'efforce de démontrer que l'épithèque disparue de Marguerite, femme catholique du prince moldave Alexandre le Bon (1400—1432), dont le texte nous a été transmis par trois missionnaires de passage en Moldavie au cours du XVII^e siècle, n'est qu'un faux dû justement à l'un ou l'autre de ces franciscains de la nouvelle vague d'offensive catholique, et datant justement de cette époque tardive. Or, dans l'interprétation de maints historiens, cette inscription avait une certaine portée tant en ce qui concerne la politique générale et religieuse de ce prince, que pour la datation de l'église catholique de Sainte Marie qui nous est parvenue sous forme de ruine. Par conséquent on est fondé de dissocier le monument de la fausse inscription, l'auteur situant son édification un peu plus tard que la date généralement admise, vers le milieu du XV^e siècle.

PROGRAME ICONOGRAFICE ÎN PRONAOSUL BISERICILOR DE MĂNĂSTIRE DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL AL XVI-LEA*

de CARMEN LAURA DUMITRESCU

Limitîndu-ne investigația la spațiul geografic al Țării Românești și cu insistență asupra veacului al XVI-lea, vom încerca să desprindem în rîndurile care urmează ceea ce este comun programelor iconografice ale pronaosurilor și în subsidiar să amintim temele mai deosebite și mai rare în economia acestui spațiu.

Cercetarea programului pronaosului ca parte independentă poate părea arbitrară și nerelevantă, știut fiind că programul iconografic al unei biserici de tip bizantin era conceput ca un sistem strict ierarhizat în care fiecare reprezentare își împlinea înțelesul în funcție de context și localizare. Totuși, în general, pronaosul nu este o încăpăre « obligatorie » a edificiului de cult așa cum sînt altarul și naosul și, consecința firească a acestui fapt este tocmai relativa sa labilitate iconografică în raport cu decorația mai « fixă » a spațiilor principale. Se impune totuși aici o precizare: în perioada tîrzie de care ne ocupăm și mai ales la bisericile de mănăstire, pronaosul este deja o încăpăre cu rost liturgic și ca atare strict necesară desfășurării cultului. Întrebarea pe care ne-am pus-o și la care vom încerca să găsim un răspuns este: în ce măsură se poate surprinde o anume stabilizare și tipizare a programelor pronaosurilor mănăstirești în Țara Românească. Căci, întîmplarea face că din ansamblurile păstrate din secolul al XVI-lea — puține la număr — nici unul nu aparține unei biserici de mir: toate aparțin bisericilor de mănăstire; împrejurare care ne stînjenește în măsura în care nu ne îngăduie comparații de program cu bisericile de mir. În lipsa unor termeni de comparație contemporani, vom recurge însă la comparația cu programul pronaosului unui monument pictat în a doua jumătate a veacului al XIV-lea (1369): Sf. Nicolae Domnesc de la Argeș, biserică a cărei destinație în mod cert nu era monastică. Fie că o considerăm lăcașul primei Mitropolii a Țării Românești, fie că o considerăm biserică a curții domnești de la Curtea de Argeș — dar mai verosimil ni se pare a îmbina aceste două ipoteze în sensul unei biserici catedrală a cetății de scaun — Sf. Nicolae Domnesc a îndeplinit oricum rostul unei biserici orășenești, accesibilă tuturor categoriilor de credincioși.

Temele aparținînd veacului al XIV-lea care se mai păstrează în pronaosul acestei biserici sînt: Iisus Emanuel și martiri pe boltă, Sinoadele ecumenice, Judecata de apoi pe peretele de est, în care se integrează și Deisisul cu portretul postum al voievodului Nicolae Alexandru¹, episoade din ciclul tinereții Fecioarei (Intrarea în biserică, Logodna Fecioarei) și un ciclu dezvoltat al vieții sf. Nicolae².

* Textul comunicării prezentate la cea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, în ziua de 7 noiembrie 1972.

¹ Pentru că patronul bisericii este Sf. Nicolae, în Deisisul din timpanul de deasupra ușii către naos — rezervat de

obicei icoanei de hram — în locul Sf. Ioan Botezătorul apare ca intercesor Sf. Nicolae. Acest rol de patron și intercesor este un argument în sprijinul ipotezei că voievodul în rugăciune din partea de jos a compoziției este Nicolae Alexandru, ctitorul construcției. În privința datei 1369 pentru executarea picturii de la Argeș, a se vedea argumentele (convingătoare după părerea noastră) la N. Constantinescu, *La Résidence*

La distanță de aproximativ două decenii, către sfârșitul veacului al XIV-lea (1390 – 1391) pictura din pronaosul bisericii mănăstirii Cozia ne oferă o tematică diferită: Sinaxarul pe bolți, Imnul Acatist și Sinoadele ecumenice³ în registrul mijlociu și sfinți călugări și anahoreți în registrul inferior⁴. Iată deci că două lăcașe de cult, aproape contemporane dar cu destinație diferită, nu prezintă în programul iconografic al pronaosului decât o singură temă comună: Sinoadele ecumenice⁵.

Înainte de a trece la examinarea programelor secolului al XVI-lea, să reținem însă și diferența dintre decorul unei biserici orășenești și acela al unei biserici de mănăstire din veacul al XIV-lea. La prima se remarcă prezența temei eshatologice a Judecății de apoi, ciclul hagiografic al patronului bisericii și un fragment de ciclu marial; la a doua, Calendarul liturgic, un Imn liturgic și întemeietorii și reprezentanții cei mai de seamă ai vieții monastice și ascetice – modelele propuse spre edificare și imitație călugărilor slujitori ai lăcașului. Altfel spus, la Sf. Nicolae Domnesc teme cu caracter didactic și narativ, la Cozia teme legate de rugăciune, mai mistice, mai adecvate reculegerii⁶.

Cu aceste precizări, se trecem la examinarea programelor pronaosurilor din veacul al XVI-lea și anume, în ordinea cronologică a pictării lor, de la: biserica lui Neagoe Basarab de la mănăstirea Argeșului (1526), Stănești-Vilcea (1536), bolnița Coziei (1542), Snagov (1563), Tismana (1564), Bucovăț (1579 – 1589), Căluu-Olt (1594). Un loc aparte va reveni miciei biserici a bolniței de la mănăstirea Bistrița-Vilcea (1521), care, deși nu are pronaos, prin tematica programului său iconografic pune în lumină – așa cum vom vedea și așa cum am arătat cu alt prilej⁷ – intenția decoratorilor de a conferi încăperii pe care în mod obișnuit am considera-o drept naos funcția de pronaos, tocmai prin modificarea programului.

Deși astăzi din decorul original al pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului n-au mai rămas decât fragmente din registrul inferior, descrierile lui L. Reissenberger, publicate în 1860⁸, sînt destul de amănunțite, îngăduindu-ne în linii mari cunoașterea repartiției iconografice. Amabilitatea deosebită a prof. Gr. Ionescu, ne-a permis cercetarea unor schițe de repartiție iconografică întocmite de fratele arhitectului Lecomte du Noüy înainte de restaurarea bisericii mănăstirii Argeșului, schițe alcătuind un fond de documente salvate de prof. Grigore Ionescu. Deși lacunare, ele sînt deosebit de prețioase. Cercetările recente ale lui E. Lăzărescu⁹ au adus elemente esențiale pentru reconstituirea aspectului original al pronaosului de la Argeș, precum și în privința rostului compartimentării acestuia. Astfel, domnia sa a precizat că cele 12 coloane din pronaos delimitau spațiul pronaosului « efectiv » față de restul spațiului destinat lateral mormintelor și spre vest – accesului¹⁰. Coro-

d'Argeș des voivodes roumains des XIII^e et XIV^e siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques, în *Revue des études sud-est européennes*, 1970, nr. 1, p. 15.

³ Celelalte teme iconografice care se pot vedea astăzi în pronaosul Sf. Nicolae Domnesc sînt fie repictări tirzii, fie bucăți de frescă tirzie extrase de restaurator din naos și încastate în pereți acolo unde nu se mai păstra nici un fel de decor.

⁴ Între scenele Sinoadelor sînt intercalate și Viziunea Sf. Petru din Alexandria pe peretele de vest și Minunea Sf. Eufemia pe peretele de nord, ambele legate de ciclul Sinoadelor.

⁵ În același registru inferior, pe peretele de est, în două nișe mai apar și Sacrificiul lui Avraam și Ilie hrănit de corb, iar în stînga și dreapta ușii către naos arhanghelii Mihail și Gavril.

⁶ Este puțin probabil ca sfinții călugări să fi figurat în registrul inferior din pronaosul Sf. Nicolae Domnesc, deoarece reprezentanții acestei categorii de sfinți sînt zugrăviți în naosul bisericii în stratul de pictură aparținînd veacului

al XIV-lea. Mai verosimilă ni s-ar părea prezența sfințelor femei, cu desăvîrșire omise din programul naosului.

⁷ Caracterul liturgic al decorației pronaosului Coziei reiese și din iconografia mai specială a ciclului Sinoadelor. Spre deosebire de Sinoadele de la Sf. Nicolae Domnesc-Argeș, Sinoadele de la Cozia prezintă în plus cele două scene amintite în nota 3. Așa cum a arătat Chr. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 160, 162, 246 – 249, prezența acestor scene este o dovadă a ingerinței liturghiei în dezvoltarea iconografiei Sinoadelor.

⁸ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura bolniței mănăstirii Bistrița – Vilcea*, în SCIA, seria artă plastică, 19, 1972, nr. 2, p. 179 – 194.

⁹ Ludwig Reissenberger, *Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea d'Argysch in der Walachei* (în *Jahrbuch der Kais.-Königl. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*, Viena, IV), 1860; idem, *L'Église du Monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*, Viena, 1867, p. 11 – 14.

¹⁰ Biserica Mănăstirii Argeșului, București, 1967.

¹¹ *Ibidem*, p. 24 – 28 și fig. 3 și 4 în text.



Fig. 1. — Cozia, biserica mănăstirii, pronaos. Sfinți anahoreți (1391).

borînd datele lui Reissenberger cu datele furnizate de schițele iconografice, programul pronaosului de la mănăstirea Argeșului se prezenta astfel: în calota turlei mari — aceea susținută de coloane — era figurat Pantocratorul într-un medalion susținut de 12 îngeri. Urma un registru care pare să fi cuprins Liturgia îngerească¹¹. Între ferestrele turlei, pe două registre, figurau 16 profeți, iar în pandantivi Evangheliștii și între ei patru reprezentări ale lui Iisus, dintre care una era cert Mandylionul¹². Pe intradosul arcurilor în retragere erau patru sfinți Melozi. Pe suprafețele dintre turlă și capitulurile coloanelor se desfășura circular, în trei registre, Imnul Acatist cu cele 24 de scene. Registrul inferior al acestui spațiu central era alcătuit — așa cum a arătat E. Lăzărescu¹³ — din icoanele așezate deasupra stranelor dintre coloane, purtînd pe fața interioară reprezentări de sfinți călugări. În restul încăperii, în jurul spațiului central, decorul era distribuit astfel: în turla mică de la sud o Fecioară Platytera (ornată cu pruncul pe piept) cu suita de serafimi și îngeri, poate și profeți, și în pandantivi Melozii scriind, iar pe intradosul arcurilor medalioane cu sfinte femei. În turla de la nord, Iisus Emanuil cu tronuri, serafimi și profeți și busturi de sfinți martiri¹⁴.

¹¹ În schemele aparținînd prof. arh. Gr. Ionescu se află notat: «Doi sfinți la o masă și un inger — Liturgia îngerească». Este probabil vorba de dubla reprezentare a lui Iisus la masa altarului.

¹² L. Reissenberger, *op. cit.*, ed. franceză, 1867, p. 11 vorbește de Mandylion la est, Caliciul (sic) la vest, Iisus Via la sud și Iisus Emanuil la nord. În schemele amintite nu e specificat decît Mandylionul la est.

¹³ O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului, în SCIA, 14, 1967, nr. 2, p. 187—199.

¹⁴ Spre deosebire de L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 13, care vorbește de Platytera în calota turlei mici de nord și Emanuil în calota turlei de sud, fapt care ni se părea o anomalie, schemele localizează just Platytera în calota de sud și Emanuil în calota de nord.

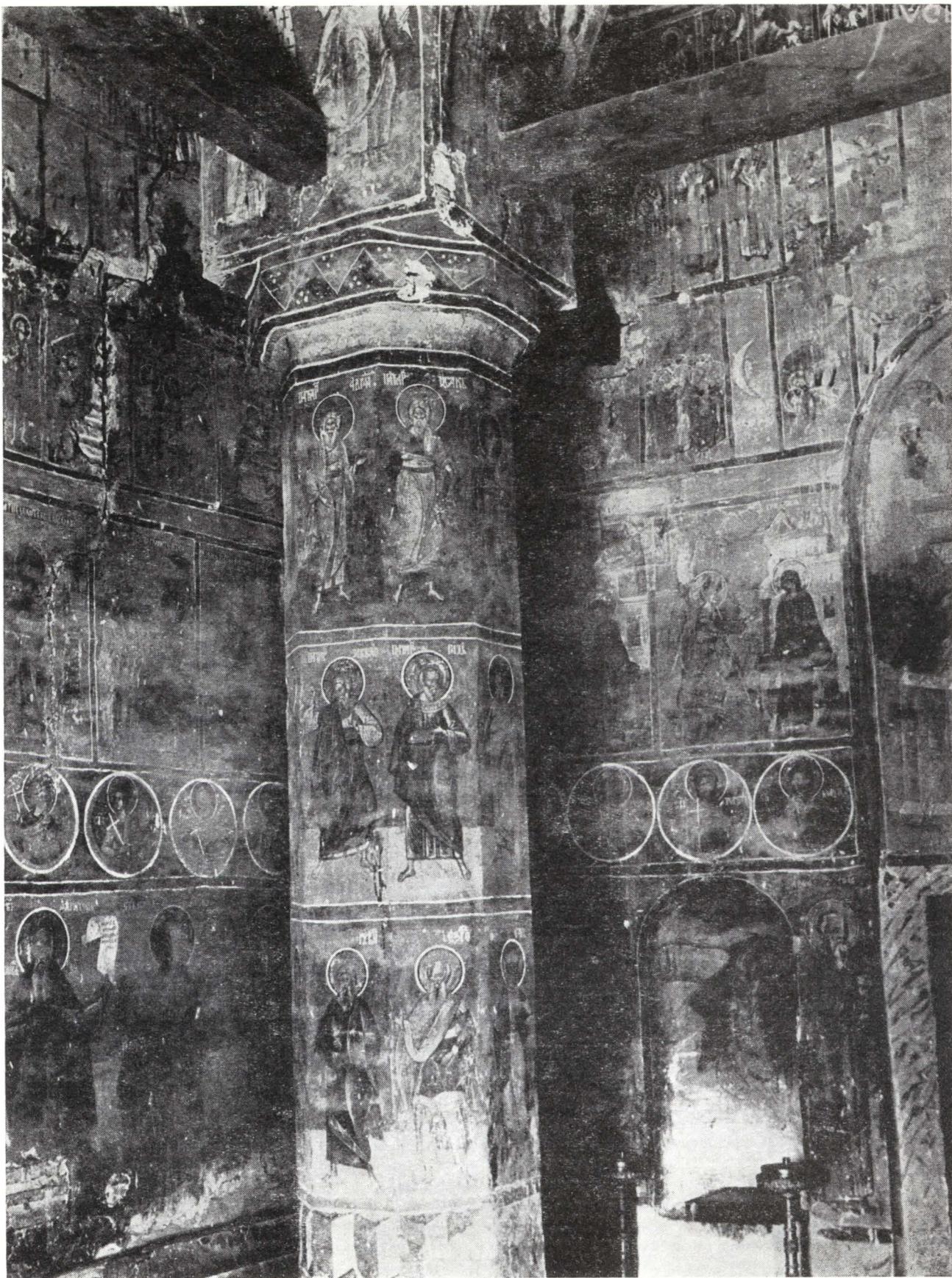


Fig. 2. — Snagov, biserica mănăstirii, pronaos, colțul de NE (1564).

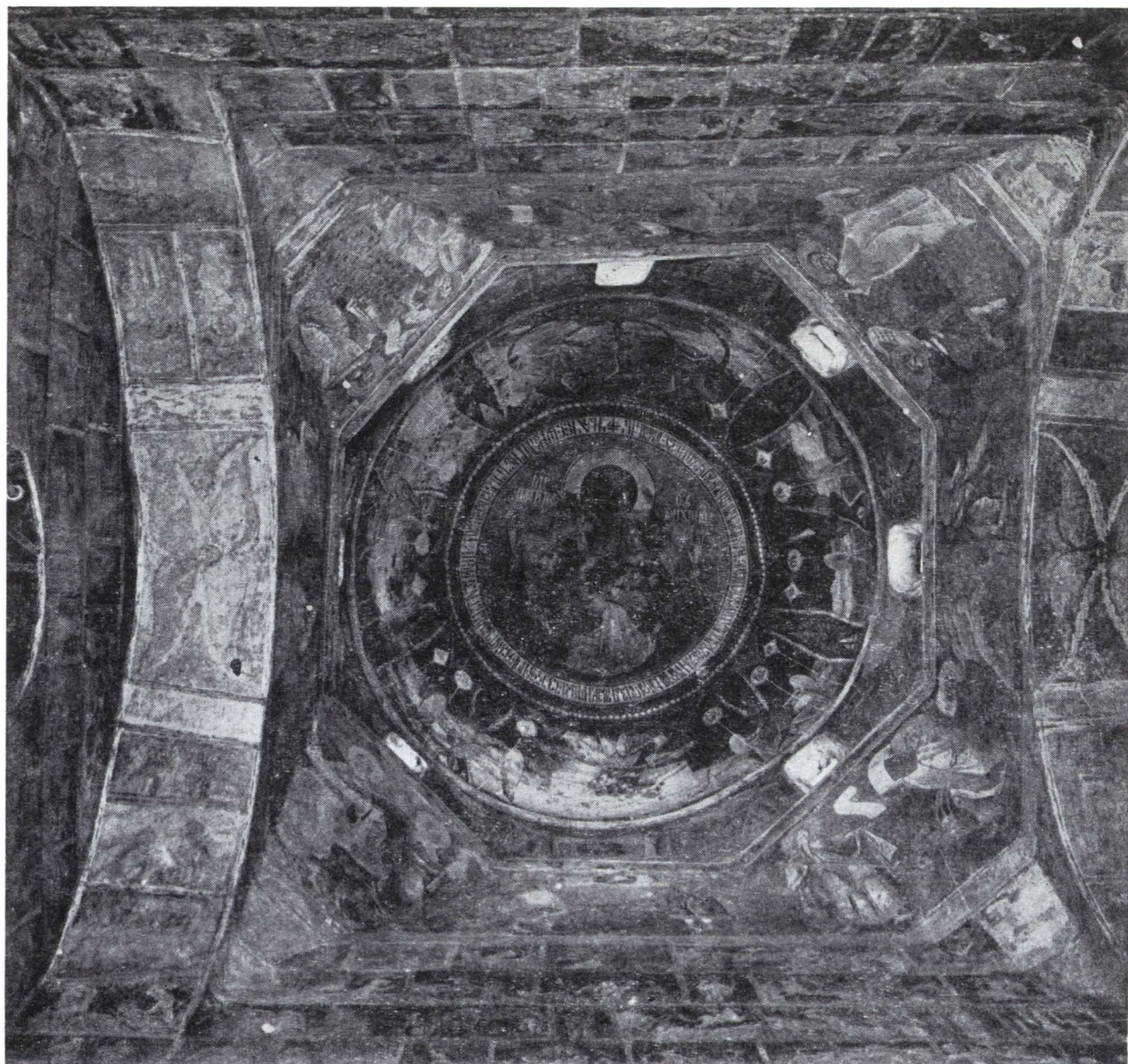


Fig. 3. — Tismana, biserica mănăstirii, pronaos, turla și registrele superioare.

Bolta semicilindrică ce leagă cele două turle cuprindea medalioane cu busturi de Papi. Pe pereții încăperii, în cinci registre, era ilustrat Sinaxarul. Urma un registru cu șapte mari diviziuni rectangulare și, deși schemele consultate nu dau nici o indicație, este sigur că aici erau reprezentate cele șapte Sinoade ecumenice. În sfârșit, registrul inferior cuprindea pe perețele de nord și de nord-est sfinți călugări, completați de sfinții militari călări de pe partea exterioară a icoanelor cu două fețe dintre coloane, iar pe pereții de sud-est, sud și vest, portretele voievozdale¹⁵.

Din enumerarea temelor se pot desprinde următoarele observații: programul arhitectonic deosebit de la mănăstirea Argeșului a determinat și o anume diferențiere și nuanțare a programului iconografic. Prezența Pantocratorului și a Evangheliștilor în turla cea mare a pronaosului vădesc o anume intenție de a apropia programul acestui spațiu de acela al

¹⁵ Pavel Chihaia, *Cîteva date în legătură cu portretele votive din «Biserica lui Neagoe» de la Curtea de Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, XIV, 1962, nr. 7–9, p. 449–472 și *idem*, *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș*,

în *Glasul Bisericii*, XXVI, 1967, nr. 7–8, p. 788–799. Mulțumim tov. Pavel Chihaia pentru semnalarea schemelor iconografice.

naosului. Dar prezența mai jos a Imnului Acatist — exegeză a Întrupării — se încadrează în tematica pronaosului la fel ca și Platytera și Emanuil¹⁶ din turlele mici. Alături de Imnul Acatist, Sinaxarul, Sinoadele și sfinții cuvioși sînt tocmai temele întîlnite în pronaosul Coziei. Spațiul destinat mormintelor voievodale nu conținea nici o temă cu caracter funerar, ci sfinți războinici călări, în plină acțiune — corespondentul iconografic potrivit galeriei de portrete voievodale de pe pereții de sud-est, sud și vest.

De aici înainte nu vom continua analiza programelor în ordine strict cronologică, ci vom grupa monumentele în două categorii: biserici mari și biserici mici. În prima categorie intră, în afară de biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș, bisericile mănăstirilor Snagov, Tismana, Bucovăț și (cu oarecare bunăvoință) Căluu; în cea de-a doua, bolnițele mănăstirilor Bistrița și Cozia și biserica mănăstirii Stănești.

Pronaosul bisericii Snagov se apropie întrucîtva de acela de la mănăstirea Argeșului prin structura sa arhitectonică: patru coloane susțin o turlă centrală. Dar aici acest spațiu central nu mai este materialmente separat de restul pronaosului și nici adiacent naosului, ci rămîne unitar cu celelalte travei ale încăperii. Considerațiile acestea se referă însă la epoca de după zidirea golurilor dintre coloanele ce alcătuiau la origine o galerie deschisă în jurul spațiului central cu turla sprijinită pe stîlpi, program arhitectonic care-și avea rațiunea sa, dar care n-a putut fi fructificat din cauza climei prea aspre. Noi ne referim la momentul pictării bisericii în 1563, cînd spațiul de la vest de naos devenise de curînd o încăpere închisă pe plan central.

Decorul original al turlei pronaosului s-a pierdut, dar credem a nu greși afirmînd că în calota turlei figura o Platytera bust, înconjurată de ierarhiile îngerești, întrucît în pandantivii turlei se păstrează trei din Melozii sau poezii care au compus Imnul de laudă Fecioarei: Cozma din Mayuma, Ioan Damaschinul și Iosif Melodul, al patrulea fiind Ioan Gură de Aur (inspirat de Sf. Pavel), și el autor al unor Omilii și Imnuri în cinstea Fecioarei. Pe intradosul arcurilor dintre coloane se află cîte două perechi de profeți și cîte două perechi de apostoli (unii în costume de ierarhi): vizionarii și martorii vetero și nouetamentari ai Întrupării figurată în calotă prin imaginea Platyterei. Paralela între imaginile vetero și nouetamentare este întărită de prezența simbolurilor evangheliștilor între pandantivi și continuată pe coloanele de susținere ale turlei: coloana de NE e decorată cu Patriarhi, cea de SE cu Regi biblici, în vreme ce coloana de SV este rezervată Martirilor, iar aceea de NV Femeilor martire. Pe bolțile din jurul spațiului central și în primele trei registre superioare ale pereților se desfășoară Sinaxarul. Al patrulea registru pe pereții de est, sud și nord este rezervat Imnului Acatist¹⁷, iar la sud-vest, vest și nord-vest, celor șapte Sinoade ecumenice. Sub scenele Acatistului se află o friză de medalioane cu busturi de martiri, iar ultimul registru e consacrat — cu excepția peretelui de sud și a jumătății de sud a peretelui de vest — sfinților călugări și anahoreți. Pe peretele de sud sînt reprezentați voievozii ctitori ținînd macheta bisericii (din care n-a mai rămas decît soclul, restul fiind distrus prin lărgirea ferestrei de deasupra): Neagoe Basarab cu fiul său Theodosie și Mircea Ciobanul cu fiii săi Petru cel Tînăr, Radu, Mircea și Doamna Chiajna. În imediata vecinătate a portretului votiv — spre vest — sînt două reprezentări veterotestamentare: Cei șapte frați martiri Macabei, apoi Cei trei tineri evrei în cuptorul încins. Pe peretele de vest, Sf. Eustratie și profetul David, acesta în rugăciune spre compoziția intitulată Vîplîštenie= Întruparea, alcătuită din Fecioara tronînd cu pruncul Iisus între arhanghelii Mihail și Gavril în adorație. Decorul e completat de icoana de hram din luneta de deasupra ușii către naos: Intrarea Fecioarei în templu.

Lăsînd la o parte temele cu pronunțat caracter simbolic din registrul inferior de sud și de vest — care merită ele singure o cercetare aparte¹⁸ — vom remarca decorul axat pe

¹⁶ Și Iisus Emanuil este o imagine ce ilustrează tema Întrupării, conform textului din Isaia 7, 14: «Iată Fecioara va lua în pîntece și va naște fiu și vor chema numele lui Emanuil». Cf. S. Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 54; idem, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises*

byzantines du XIII^e siècle, în *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrad, 1967, p. 44.

¹⁷ Scenele 9–10, 14–15, 18–19 care astăzi lipsesc din ciclu au figurat în glafurile ferestrelor de sud și de nord, dar s-au șters din cauza intemperiei.

¹⁸ Cercetare pe care am făcut-o într-un articol despre

tema Întrupării în spațiul central și pe pereții laterali prin Imnul Acatist¹⁹, apoi prezența Sinaxarului, a Sinoadelor și a sfinților călugări și anahoreți, teme pe care le-am întâlnit la Cozia, apoi la biserica mănăstirii Argeșului.

Pronaosul bisericii mănăstirii *Tismana* este o încăpere dreptunghiulară, cu pereți înalți și acoperiți de o turlă sprijinită pe trompe de colț, cu alte cuvinte un spațiu unitar fără compartimente. În calota turlei o « *Platytera ton ouranon* », înconjurată de textul Imnului liturgic « Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii . . . ». Dedesubt o friză circulară de heruvimi, serafimi și tronuri ce converg spre est unde e figurat tronul Hetimasiei – simbolul Trinității și al celei de-a doua veniri a lui Iisus – apoi între ferestrele turlei îngeri cu sulite, dintre care doi la est susțin Mandylionul sau năframa cu chipul lui Iisus. 16 profeți alcătuiesc o friză la baza turlei. Sinaxarul se desfășoară amplu în nouă registre în zona superioară a pereților, apoi Imnul Acatist într-un registru de jur împrejurul pronaosului. Registrul inferior cuprinde nu numai pe sfinții anahoreți și călugări, ci și pe Sf. Ioan Botezătorul, pe cei trei mari ierarhi, pe sfințele Chiriachi și Varvara, compoziția cu Fecioara tronând cu pruncul adorată de îngeri (care la Snagov purta denumirea de *Vîplîștenie*) și pe peretele de sud grupul celor patru domnițe din familia voievodului Petru cel Tânăr. Două teme simbolice sînt figurate în timpanele ușilor de intrare: la nord Fecioara Izvor al vieții, la sud Somnul lui Iisus, ambele încadrate de sfinți Melozi. În glaful ușii de nord sînt ilustrate Pilda inorogului, Pilda paiului și bîrnei și o imagine eshatologică cu un înger psihopomp arătînd către un sarcofag.

Temele majore ale acestui pronaos sînt deci: Întruparea, prin *Platytera* și Imnul Acatist²⁰, Sinaxarul și sfinții călugări. Remarcăm absența Sinoadelor și prezența a numeroase reprezentări simbolice și didactice.

Biserica mănăstirii *Bucovăț* are un pronaos dreptunghiular boltit cu două calote. Decorul calotelor este astăzi distrus²¹, dar putem presupune că ele conțineau reprezentările *Platyterei* și a lui Iisus Emanuil, ambele ilustrînd Întruparea. În rest, în afară de icoana de hram – Sf. Nicolae – deasupra ușii către naos și de tabloul votiv de pe peretele de vest, singura temă care decorează această încăpere este Sinaxarul. Sfinții călugări nu apar întrucît fuseseră introduși în naos în prima etapă a picturii bisericii – 1574.

Ultima biserică din grupul acelor de proporții mai mari este *Căluu*, al cărei pronaos este dreptunghiular, boltit cu un semicilindru transversal. Întrucît în naos repictarea tîrzie a respectat iconografia din 1594, sîntem îndreptățiți să credem că și programul pronaosului a fost respectat. În centrul bolții o *Platyteră* și împrejurul ei profeți (bust) cu simbolurile mariale ale viziunilor lor²². În timpanul de nord o Fecioară ocrotitoare a femeilor și fecioarelor, iar în timpanul de sud Fecioara ocrotitoare a ierarhilor și împăraților – ambele scene extrase din Imnul Acatist²³. Cîteva scene din Sinaxar în două registre, apoi un registru cu Sinoadele. Arhanghelii Mihail și Gavril străjuiesc ca de obicei ușa naosului, deasupra căreia este icoana de hram – Sf. Nicolae. Registrul inferior este consacrat aproape în întregime ctitorilor (frații Buzești cu soțiile) și membrilor familiei lui Mihai Viteazul²⁴. Constatarea care se impune este abila adaptare a programului în funcție de proporțiile restrînse ale acestui pronaos. Tema Întrupării, deși rezumată, este bine repre-

pictura de la Snagov și *Tismana*, ce urmează a fi publicat.

¹⁹ Iar în registrul inferior, pe peretele de vest, prin compoziția « *Vîplîștenie* ».

²⁰ Și de asemenea prin compozițiile Fecioara între îngeri și Fecioara Izvor al vieții.

²¹ C. L. Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăț*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XL, 1971, nr. 4, p. 64, 68. De fapt în acest articol nu specificam care din straturile de decor era distrus în calotele pronaosului. Este vorba de decorul figurativ din 1579–1589, întrucît decorul de vrejuri executat îndată după terminarea bisericii în 1572, se mai zărește în calote.

²² Imaginile tipologice ale Fecioarei sînt amplu ilustrate

la sfîrșitul veacului al XIII-lea în pronaosul bisericii Sf. Clement – Ohrida. Cf. Gordana Babić. *L'Image symbolique de la « Porte fermée » à Saint Clément d'Ohrid*, în *Synthronon*, Paris, 1968, p. 145–151 și idem, *Les Chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 170, 171, 172.

²³ Observația ne aparține. Este vorba de amplificarea scenelor corespunzătoare strofelor 19 (Icos 10) și 24 (Condac 13) din Imnul Acatist. A se vedea C. L. Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești–Vilcea*, în *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 243, 244, 245.

²⁴ Doamna Stanca cu Nicolae Pătrașcu voievod și doamna Florica cu soțul ei Preda postelnicul pe peretele de sud în pronaos. Mihai Viteazul este figurat în naos, în pandant cu fratele său voievodul Petru Cercel.



Fig. 4. — Tismana, biserica mănăstirii, pronaos, peretele de est. Sfinții Sava al Ierusalimului și Antonie cel Mare (1564).

zentată pe boltă, dar din Imnul Acatist s-au ales doar două scene cu valoare apotropaică; Sinaxarul este redus la dimensiunile unui ciclu hagiografic, iar sfinții călugări apar numai în două glafuri de fereastră. Singurul ciclu complet este acela al Sinoadelor.

Trecînd acum la bisericile de proporții mici, vom lăsa la urmă bolnițele de la Bistrița și Cozia, dînd întietate pronaosului bisericii de la Stănești (1536). De plan aproape pătrat și boltit cu un semicilindru în ax, spațiul acestui pronaos este restrîns și unitar. Și temele care îl decorează sînt puține la număr: pe boltă și pereții de sud, vest și nord — Imnul Acatist, pe peretele de est, Imnul de Crăciun. Ambele sînt ilustrarea unor poeme liturgice de gloriecare a Fecioarei ca instrument al Întrupării și implicit al Logosului întrupat. Registrul inferior este rezervat sfinților călugări și anahoreți și tablourilor ctitoricești. Nimic mai mult în afară de o

scenă simbolică: Căința lui David, amplasată la sfîrșitul Acatistului. Nici unul din Acatistele amintite pînă acum nu are o astfel de scenă epilog, nici unul nu depășește în mod explicit funcția sa de Imn liturgic. Aici la Stănești însă, dubla sa funcție ca rugăciune de izbîndă este subliniată intenționat de ctitor, nu numai prin scena amintită ci și prin alegerea hramului bisericii: Întruparea. Așa cum am încercat să dovedim cu alt prilej²⁵, imaginea și sensul acestui hram se leagă de Asediul Constantinopolului și de toate implicațiile ideologice ale evocării lui. Să reținem deci Întruparea ca singură temă majoră a acestui pronaos — alături de sfinții călugări — și să remarcăm absența Sinaxarului și a Sinoadelor. Argumentul micimii încăperii pentru justificarea acestor absențe nu e convingător. Am văzut că la Căluș — cu toate că pronaosul nu e mult mai mare — se recurge la rezumarea temelor și nicidecum la omiterea lor.

Cea mai mică dintre bisericile pictate în veacul al XVI-lea este *bolnița mănăstirii Bistrița-Vilcea*. O încăpere dreptunghiulară, boltită în leagăn și cu absidă la est. Deci naos și altar. (Pridvorul deschis de lemn pe care îl avea la origine nu avea nici un rost liturgic, așa că nu vom ține seama de el). Dar programul acestui minuscule naos este cît se poate de neobișnuit. În afară de boltă, rezervată Pantocratorului și îngerilor, restul pereților sînt decorați cu un ciclu hagiografic: viața Sf. Ioan Botezătorul, în 16 scene, iar pe peretele de vest o amplă Schimbare la față — hramul bolniței. Registrul inferior cuprinde numai sfinți călugări și pe ctitori, pandant al sfinților Constantin și Elena. Cu alte cuvinte, în afară de boltă, și de Sfinții Împărați, nimic nu se leagă de programul naosului, în schimb ciclul hagiografic, ilustrarea hramului și sfinții călugări sînt teme proprii pronaosului. Știînd că bolnițele sînt rezervate în special slujbelor funerare pentru călugări, știînd că la această dată pronaosul bisericilor de mănăstire are și el această destinație liturgică, ne este ușor să înțelegem că la Bistrița avem mai degrabă o capelă cu altar și narthex. Pe de altă parte, alegerea ciclului vieții Sf. Ioan Botezătorul nu este întîmplătoare. În tradiția monastică el era nu numai martorul Întrupării, ci și patronul călugărilor și anahoreților, adică tocmai al acelor cărora le erau dedicate slujbele de la bolniță.

²⁵ C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 192—203.

Fig. 5. — Tismana, biserica mănăstirii, pronaos, peretele de sud. Sfânta Chiriachi (1564).



La bolnița Coziei micul pronaos de plan pătrat, boltit în leagăn, are o înălțime neobișnuită, ceea ce îngăduie prezența atât a Imnului Acatist în registrele superioare, cât și a ciclului vieții lui Ioan Botezătorul în 18 episoade. Un Iisus Înger al marelui sfat — alt termen aluziv la Întrupare²⁶ — se află în glaful ușii de vest și o Treime veterotestamentară — amintire a hramului bisericii mari — încadrată de Petru și Pavel, sfinții de hram ai bolniței, rețin atenția pe peretele de est. Registrul inferior este ca de obicei al sfinților anahoreți și călugări și al unor personaje laice: Mircea cel Bătrîn cu Mihail voievod și Stroe spătar — ispravnic al ctitoriei.

Tema Întrupării este ilustrată deci prin Acatist, Iisus Înger și într-o anume măsură și prin ciclul vieții Sf. Ioan. Dar faptul că în două bolnițe se întâlnește ciclul vieții Înaintemergătorului este semnificativ, dovadă că aceeași intenție s-a manifestat în decorarea a două edificii cu funcție două decenii.

identică, deși despărțite în timp de

★

Să încercăm acum o sistematizare a materialului expus. În primul rând să procedăm statistic. Numărul bisericilor din secolul al XVI-lea la care s-a păstrat și pictura este de 8. Temele *majore* pe care le-am întâlnit în pronaosurile acestor biserici de mănăstire sînt: Sinoadele ecumenice, Sinaxarul, Imnul Acatist, Sfinții călugări, Ciclul vieții lui Ioan Botezătorul.

Constatăm că Sinoadele apar în 3 biserici din 8, toate 3 din categoria celor mari; Sinaxarul apare în proporție de 5 din 8 — tot în bisericile mari; Imnul Acatist apare în proporție de 6 din 8²⁷, în ambele categorii; Sfinții călugări apar în 7 biserici din 8²⁸; iar viața lui Ioan Botezătorul în 2 din 8, amîndouă bolnițe. Deci, cea mai constantă temă a pronaosului în Țara Românească, în această vreme, sînt sfinții călugări și anahoreți în registrul inferior. Urmează Imnul Acatist, întâlnit și în bisericile mari și în cele mici, apoi Sinaxarul cu Sinoadele prezente numai în bisericile mari. Dar tot în pronaos apar și personaje laice — ctitori în cea mai mare parte; în fiecare din cele 8 pronaosuri un număr mai mare sau mai mic de laici este prezent.

Ca să înțelegem mai bine aceste preferințe iconografice va trebui să reamintim funcția pronaosului la această dată. Dacă pentru bisericile de mir încăperea ce precedă la vest naosul era rezervată în special femeilor, la bisericile de mănăstire ea avea în primul rând un rost funerar, atât prin faptul că aici se îngropau ctitorii și donatorii, cât și datorită prevederilor tipicoanelor care stabiliseră încă din secolul al XIV-lea²⁹ că slujbele de pome-

funcție de *pars pro toto*.

²⁶ Cf. Sirarpie Der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange*, în *Cahiers Archéologiques*, XIII, 1962, p. 209—216 — cu bibliografia anterioară citată de către autoare.

²⁷ Deși la Căluu atât Imnul Acatist cât și Sinaxarul sînt ilustrate fragmentar, am socotit că aceste fragmente fac

²⁸ La Bucovăț sfinții călugări sînt reprezentați în naos (1574) și nu avea nici un rost să fie repetați în pronaos (1579—1589).

²⁹ Gordana Babić, *Les Chapelles annexes...*, p. 53, 172.



Fig. 6. — Bucovăț, biserica mănăstirii, pronaos, peretele de nord. Sinaxar, detaliu (1579–1589).

Fig. 7. — Dolnița mănăstirii Bistrița-Vilcea. Sfinții călugări Eutimie, Mexim Mărturisitorul și Ilarion (1522).



Fig. 8. — Bolnița mănăstirii Cozia, pronos. Scenă din ciclul vieții lui Ioan Botezătorul (1542).

nire a morților — în primul rând călugări — se vor oficia în acest spațiu. Totuși nici una din temele majore ale pronaosurilor examinate nu are un caracter explicit funerar sau eshatologic. Doar prezența sfinților călugări cu rol de intercesori, poate fi legată de acest aspect, dar și de pomenirea lor în desfășurarea liturghiei (sfinții theofori). Nu trebuie însă să uităm că tradiția de decorare a narthexului a beneficiat, așa cum a arătat Suzy Dufrenne³⁰, de dezvoltarea ciclurilor iconografice secundare ca o consecință firească a amplificării și fixării slujbei proskomidiei abia în secolele XIII–XIV. Or, această slujbă pune accentul pe Întrupare, pe pregătirea acestui moment în economia mîntuirii. Imaginile Fecioarei cu pruncul, ciclurile mariale în care putem include și Imnul Acatist și alte Imnuri, prefigurările biblice ale Fecioarei, toate aceste reprezentări ilustrează ideea Întru-

SCHEMA I

BISERICI

TEME MAJORE ÎN PRONAOS

MARI	MICI	Întruparea	Sinaxar	Sinoade	Sfinți călugări și anahoreți	Ciclu hagio-grafic	Ctitori sau laici
	Bolnița Bistriței 1521				+	+	+
Mănăstirea Curtea de Argeș 1526		+	+	+	+		+
	Stănești-Vilcea, 1536	+			+		+
	Bolnița Coziei, 1542/43	+			+	+	+
Snagov, 1563		+	+	+	+		+
Tismana, 1564		+	+		+		+
Bucovăț, 1579/89		+	+		(1)		+
Căluu, 1594		+	+	+	+		+

1) La Bucovăț sfinții călugări figurează în registrul inferior din naos: naosul reprezintă prima etapă a pictării bisericii — 1574 — și această categorie de sfinți nu putea fi omisă din programul unei mănăstiri. Cînd s-a pictat pronaosul — 1579–1589 — s-a socotit că nu mai era necesar să fie repetați în pronaos.

pării. Dacă pînă în secolul al XII-lea numai altarul fusese consacrat acestui eveniment, ulterior ciclurile care se leagă de el invadează spațiile adiacente altarului și naosului. Astfel și pronaosul — ca spațiu ce precede naosul rezervat manifestării Logosului în lume — va primi în programul său ca temă majoră Întruparea, moment pregătitor și necesar acestei manifestări. Este tocmai ceea ce constatam cînd stabileam frecvența temelor: din 8 biserici 7 ilustrează această temă, fie prin Platytera în calota turlei, Iisus Emanuil, Imnul Acatist și teme secundare ca Fecioara tronînd între îngeri, Fecioara Izvor al vieții etc., fie numai prin Imnul Acatist. Deci, cu o singură excepție, determinată de tipul mai special al bolniței Bistriței, tema este prezentă în pronaosul fiecărei biserici (schema I și II).

Cele șapte Sinoade ecumenice sînt poate ciclul³¹ cu cea mai veche tradiție în programul iconografic al narthexurilor. Expresie a adeziunii la dreapta credință formulată de către părinții bisericii în actele sinodale, prezența acestei teme în pronaos derivă din

³⁰ Les Programmes... de Mistra, p. 41–42, 57 și idem, L'Enrichissement..., p. 43.

³¹ Cf. Chr. Walter, op. cit. (nota 6) și S. Dufrenne, L'Enrichissement..., p. 45.

obiceiul de afișare a textelor juridice imperiale în narthexul Marii Biserici din Constantinopol. Pronaosul fiind încăperea în care credinciosul este pregătit pentru a participa la liturghia din naos, este firesc să i se amintească aici și principalele etape ale constituirii dogmei pe care este obligat să o respecte. Așa cum am văzut, în veacul al XVI-lea în Țara Românească, Sinoadele nu figurează decît în bisericile mari; dacă ele lipsesc la Tismana nu trebuie să uităm că această biserică — așa cum a dovedit Rada Teodoru ³² — avea în secolul XVI și un exonarthex și nu este deloc exclus ca Sinoadele să fi alcătuit o parte a decorului său.

Sinaxarul, Menologul sau Calendarul liturgic este o temă specific monastică care începe să se bucure de o favoare specială în decorul mural — din cîte știm astăzi ³³ — în

SCHEMA a II-a
BISERICI TEME CARE ILUSTREAZĂ ÎNTRUPAREA ÎN PRONAOS

MARI	MICI	Platytera	Iisus Emanuil	Imnul Acatist,	Imnul de Crăciun	Imagini tipologice	Fecioara adorată	Izvorul vieții	Somnul lui Iisus
	Bolnița Bistriței								
Curtea de Argeș			+	+					
	Stănești- Vilcea			+	+				
	Bolnița Coziei		+						
Snagov		+							
Tismana		+		+				+	
Bucovăț		+ ?	+ ?						
Căluuiu		+		+(¹)					

(¹) Numai două scene cu valoare apotropaică: strofele 19 și 24.

secolul al XIV-lea: Tirnovo (Cei 40 de mucenici), Staro Nagorično, Dečani, Cozia sînt cele mai cunoscute exemple. De fapt este un ciclu hagiografic universal și pentru ilustrarea sa integrală evident că numai bisericile mari sînt adecvate; fapt pe care îl constatăm și în realitate la noi. Întrucît datele la care sînt comemorați majoritatea sfinților sînt datele lor de deces, poate că nu este exagerat să punem prezența acestui calendar liturgic, în pronaos, în legătură cu oficierea slujbelor de pomenire a morților în acest spațiu. În acest sens am putea vorbi de o temă cu caracter funerar. Dar așa cum a remarcat cercetătoarea iugoslavă G. Babić ³⁴, programul încăperilor anexe, atunci cînd ele capătă și funcție de gropniță, nu se modifică întotdeauna prin introducerea expresă a unor teme funerare. Uneori ele rămîn fidele temelor tradiționale. Ba mai mult, chiar și atunci cînd se construiesc și se decorează capele funerare speciale — ca la Cahrie Djami, capela de sud — numai o parte a decorului este dedicat temelor funerare eshatologice, în vreme ce partea de vest rămîne credincioasă și adaptează tema majoră a unui narthex obișnuit: Întruparea. Iată de ce și

³² Pridvorul Tismanei, in SCIA, 14, 1967, nr. 2, p. 161 — 173.

³³ S. Dufrenne, *L'Enrichissement...*, p. 44 și notele 65 și 66.

³⁴ *Op. cit.*, p. 162, 172.

pronaosurile bisericilor de mănăstire din Țara Românească în veacul al XVI-lea rămân pe o linie tradițională și nu-și modifică programul prin introducerea temelor funerare. Dar tradițională în sensul programului mănăstiresc adoptat la Cozia, căci am văzut că programul bisericii catedrale Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș era de alt tip, după cum altul era și rostul acestui lăcaș.

Considerațiile de pînă acum ne sugerează – am putea spune că ne impun – concluzia că programul iconografic al pronaosurilor de mănăstire din Țara Românească în

BISERICI
SCHEMA a III-a
TEME SPECIALE ÎN PRONAOS

MARI	MICI	Ciclul lui Ioan Botezătorul	Căința lui David	Cei șapte Macabei	Cei trei evrei în cuptor	Cei trei Ierarhi	Pilda inorogului	Pilda psalului și a birnei	Maria Egipteanca, Zosima	Iona ieșind din balenă
	Bolnița Bistriței	+								
Curtea de Argeș										
	Stănești- Vilcea		+				+			+
	Bolnița Coziei	+					+			+
Snagov				+	+				+	
Tismana						+	+	+	+	
Bucovăț										
Căluu										+

secolul al XVI-lea își are prototipul autohton în pronaosul mănăstirii Cozia, prin cele patru teme majore: Întruparea (Imnul Acatist), Sinaxarul, Sinoadele și Sfinții călugări. Modelul e urmat cu maximă fidelitate la bisericile mari – ctitorii domnești (Curtea de Argeș, Snagov), sau în care domnia avea o parte de contribuție (Tismana, Bucovăț, Căluu) și care deci se încadrează în ceea ce am numi artă oficială. Din bisericile mici, două sînt bolnițe și programul lor e mai special datorită acestei funcții. A treia este Stănești – ctitorie boierească – și ea ne indică mai marele amestec al ctitorului – în limite strict canonice – în alcătuirea programului.

Semnificativă ni se pare coincidența dintre prelucrarea ulterioară a tipului arhitectonic de la Cozia pentru bisericile de mănăstiri și funcția de prototip pe care l-a avut programul iconografic al pronaosului aceleiași biserici ³⁵.

³⁵ A se vedea considerațiile mai ample formulate asupra acestei probleme de către R. Theodorescu, *Artă și societate*

în Țara Românească a veacului al XIV-lea, în SCIA, seria artă plastică, 19, 1972, nr. 1, p. 28–31.

PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES DANS LE NARTHEX DES ÉGLISES DU XVI^e SIÈCLE EN VALACHIE

RÉSUMÉ

L'introduction établit la différence entre le programme iconographique du narthex d'une église destinée à être fréquentée par toutes les catégories de fidèles — St. Nicolas de Curtea-de-Argeș (métropole et cathédrale) — et d'une église de couvent — Cozia — (les deux décorées au XIV^e siècle): à St. Nicolas, des thèmes à caractère narratif et didactique, à Cozia, des thèmes liés à la prière, à la liturgie.

Vu l'absence de vestiges appartenant au XV^e siècle, on passe à l'étude des programmes du XVI^e siècle.

Les églises appartiennent sans exception aux couvents; on les a classées dans deux catégories selon leurs dimensions: grandes et petites (voir les schémas synoptiques).

Après avoir passé en revue le programme de chaque narthex, on établit la fréquence des thèmes iconographiques majeurs: Incarnation, Sinaxaire, Conciles œcuméniques, Saints théophores, cycle de St Jean Baptiste (voir schéma).

Bien que les narthex des églises décorées au XVI^e siècle abritent de nombreux tombeaux, leur programme ne présente pas de caractère funéraire explicite. Le thème dominant, illustré par plusieurs images synonymes, est l'Incarnation — reflet de l'influence exercée par la liturgie dans le choix des thèmes du narthex. La présence du Ménologe doit être attribuée à la même cause.

Les conclusions qui se sont imposées peuvent se résumer ainsi:

— Le programme iconographique des narthex de monastère au XVI^e siècle en Valachie trouve son prototype autochtone dans le programme du narthex de Cozia (XIV^e siècle), par la reprise de quatre thèmes majeurs: l'Incarnation, le Sinaxaire, les Conciles et les Saints théophores. Le modèle est fidèlement observé dans les grandes églises — fondations voïvodales ou fondations seigneuriales avec collaboration princière — donc expression d'un « art officiel » (Curtea-de-Argeș, Snagov, Tismana, Bucovăț, Căluțiu).

— Deux parmi les petites églises sont des « bolnita », églises destinées aux moines malades et mourants, et leur programme contenant le cycle de St Jean Baptiste, patron des moines, est plus spécial à cause de leur fonction particulière.

— La troisième des petites églises est Stănești, fondation de boyards, dont le programme nous permet de saisir une certaine indépendance de conception — évidemment dans des limites strictement canoniques.

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN ICONOGRAFIA PICTURII ȚĂRII ROMÂNEȘTI DIN EPOCA LUI MATEI BASARAB*

de CORNELIA PILLAT

Din cauza unității de concepție care a stat la baza repartizării programelor iconografice a celor câteva ansambluri de pictură din altarele și naosurile unora din bisericile din primele trei sferturi ale secolului al XVII-lea, am numit epocă a lui Matei Basarab, perioada cuprinsă între urcarea pe tron a acestui voievod (1632) și începutul domniei lui Șerban Cantacuzino (1678).

În Țara Românească, grelele încercări istorice ale evului mediu au distrus cele mai multe din ansamblurile de pictură din secolele XV și XVI și din prima parte a secolului al XVII-lea, goluri greu de reconstituit pentru a avea o vedere de ansamblu completă asupra evoluției picturii. Cu toate acestea, din organizarea programelor iconografice rămase și din alegerea scenelor, se pot fixa treptele de dezvoltare ale picturii, care însoțesc însăși desfășurarea istoriei culturii noastre.

Venind la tron după decenii de restriște, Matei Basarab a urmărit sistematic înflorirea culturii creștine ortodoxe. Cu toate că medievala slavonă devenise din ce în ce mai neînțeleasă, chiar în rîndul clericilor români, el a păstrat-o totuși ca limbă de cult, pentru a consolida unitatea națională amenințată de curențele Reformei și Contrareformei dar și pentru a menține coeziunea spirituală cu popoarele asuprite din Balcani, « înrudite cu noi după credință »¹, înscriindu-se astfel pe linia înaintașilor săi: Radu cel Mare și Neagoe Basarab². Dar, deși voievodul nu avea o cultură deosebită, el trăgîndu-se din rîndul partidei luptătoare a « boierilor de țară », și cu toate că, din punct de vedere politic, el înțelegea să mențină întru totul spiritul culturii medievale, el era receptiv năzuințelor epocii de lărgire a orizontului cultural. Cu bună știință, Matei Basarab s-a lăsat călăuzit de cei mai învățați clerici români dar și străini³, reprezentanți ai ortodoxismului sud-est european, necesari la curte din cauza vastelor lor cunoștințe, și de cumnatul său Udriște Năsturel, intelectual de formație medievistă dar cunoscător și al ideilor renascentiste, pe care i le inculcase numeroasele sale lecturi, iar pentru instruirea clerului și dezvoltarea activității tipografice el a cerut sprijinul eruditului apărător al ortodoxismului, mitropolitul

* Textul dezvoltat al comunicării prezentate la cea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România în ziua de 7 noiembrie 1972.

¹ N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II (București) (1942), p. 100.

² *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, vezi *Introducerea* scrisă de E. Lăzărescu la capitolul:

Artă în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea, p. 9–12.

³ Al. Piru, *Literatura română veche*, (București), 1961, p. 105–112; Victor Papacostea, *Les Origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, I, 1963, nr. 1–2, p. 7–40; Virgil Cindea, *L'Humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavones en Valachie*, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, VI, 1968, nr. 2, p. 239–287.



Fig. 1. — Schitul Topolnița, altar: Împărtășania apostolilor.



Fig. 2. — Schitul Topolnița, proscomodie: Viziunea Sf. Petru din Alexandria.



Fig. 3. — Schitul Topolnița, proscomidie:
Iisus în mormînt.

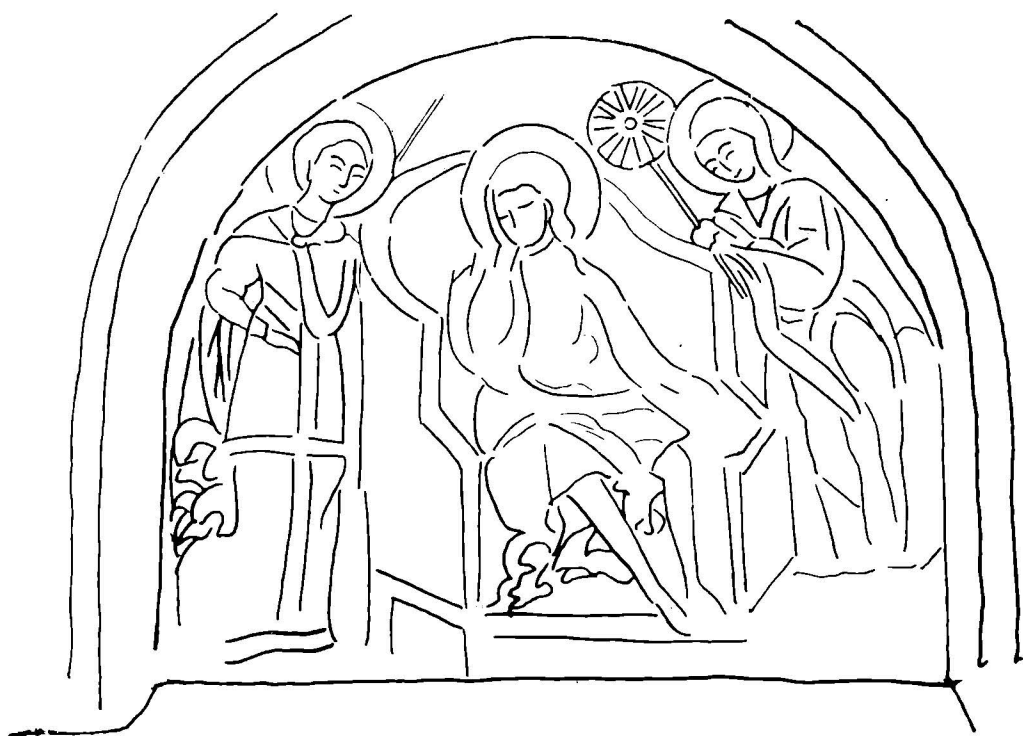


Fig. 4. — Biserica din
Băjești, diaconicon:
Somnul lui Iisus.



Fig. 5. — Schitul Roata-Cătunu, naos — calotă nord: Coborîrea la iad.

Kievului, Petru Movilă⁴. În același timp însă, în afară de numeroasele tipărituri în slavo-nește, apariția în limba română a cărților de învățătură creștinească, a legilor de drept canonic și civil, inspirate de legislația justiniană, cum și a frumoasei traduceri a lui Udriște Năsturel a romanului *Varlaam și Ioasaf*, demonstra strădania cărturarilor epocii de a da corespondența expresiei românești patrimoniului cultural de tradiție bizantină⁵. Același efort se poate observa și în celelalte domenii de artă, cu atât mai mult cu cât Matei Basarab și boierii săi au construit și au refăcut multe biserici și mănăstiri, epoca asemănându-se din acest punct de vedere celei a lui Ștefan cel Mare⁶. Din această vreme însă, puținele monumente de plan trilobat cu trei turle derivând din tipul bisericii mănăstirii Dealu⁷, ca: Brebu și Gura Motrului⁸, sau de plan trilobat cu pronaosul supralărgit și fragmentat și puncte de sprijin izolate pentru susținerea bolților, prelucrare a planului bisericii lui Neagoe Basarab de la Curtea-de-Argeș⁹, ca: biserica mănăstirii Căldărușani¹⁰ sau mitropolia din București¹¹, au fost în timp acoperite cu noi picturi. Au supraviețuit în schimb decorațiile pictate ale unor biserici de mici dimensiuni, reluând în mai simpli-

⁴ P. P. Panaitescu, *L'Influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev dans les Principautés Roumaines*, în *Mélanges de l'école roumaine en France*, 1926; G. Strempel, *Sprijinul acordat de Rusia tiparului românesc în secolul al XVII-lea*, București, 1965.

⁵ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 97—102.

⁶ C. C. Giurescu, *Matei Basarab cel mai mare ctitor bisericesc al neamului nostru*, în *Prinos I.P.S.S. Nicodim Patriarhul României*, București, 1946, p. 167.

⁷ Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II,

București, 1965, p. 89—91; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, ..., p. 30—31.

⁸ Dona Roșu și Lucian Roșu, *Măndstirea Gura-Motrului*, București, 1969.

⁹ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 93—94; *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 33.

¹⁰ C. Jalbă, *Măndstirea Căldărușani*, București, 1965.

¹¹ P. E. Miculescu, *Monumentele de pe dealul patriarhiei*, București, 1967.

ficat tipul de plan al Coziei, ca: Arnota (cu pictura din 1644)¹², Plătăreștii (cu pictura datată în 1649)¹³, Băjeștii (1666)¹⁴, schitul Roata-Cătunu (1668)¹⁵ și schitul Topolnița (cu pictura din 1673)¹⁶, sau planul dreptunghiular, ca: biserica din Dobreni (1646)¹⁷, aceea din Săcuieni (cu pictura din 1667)¹⁸ și biserica Crețulești-Mănăstirea (1669)¹⁹.

Deși la Arnota, în pronaos și în glafurile ușilor și ferestrelor pictura a fost refăcută în vremea lui Constantin Brîncoveanu iar la Plătărești și Dobreni nu mai există decât ansamblurile de pictură din pronaos, deși la Săcuieni boltirea inițială a fost înlocuită iar zidul dintre naos și pronaos desființat, iar la Băjești pictura arcului triumfal și a registrului cu scene din naos a fost atît de deteriorată încît a devenit indescifrabilă, ca și scenele absidei nordice de la Topolnița, totuși componența programelor iconografice a fost în cea mai mare parte reconstituită, și ne-am oprit deocamdată la studierea lor, lăsînd pentru mai tîrziu pe celelalte ansambluri de pictură, din aceeași epocă, dar care au fost în întregime repictate.

În toate bisericile citate concepția distribuirii decorației a fost aceeași deși unele din ele erau ctitorii voievodale ca: Arnota și Plătăreștii, la fel cum considerăm și biserica din Dobreni, înființată de Constantin Șerban voievod, pe cînd era vel serdar, iar celelalte aparțineau unor ctitori din facțiunea « boierilor de țară », doar Roata-Cătunu fiind fondată de un călugăr, Serafim, și de Iane « cupeț », grec, boierit proaspăt de Radu vodă Leon. Ceea ce a variat, trădînd gradul de cultură și gustul ctitorilor, au fost uneori compozițiile scenelor dar mai ales personalitatea și talentul zugravilor aleși de ei, dar despre stil nu va fi vorba în comunicarea de față.

Împărțirea suprafețelor de decorat a reactualizat principiile care au stat la baza alcătuirii ansamblurilor de pictură cu un program iconografic restrîns, ce putea fi adaptat firesc și bisericilor de mici dimensiuni. În altar și naos scenele au fost repartizate pe semicalotele absidelor, în cazul planului triconc sau pe timpanele laterale, în cazul planului dreptunghiular și apoi pe un singur registru cu scene, desfășurat dedesubt și despărțit de friza sfinților în picioare printr-un șir de portrete de sfinți în medalioane. Pe ultimul registru de jos s-a imitat prin pictură o draperie. Doar la Săcuieni medalioanele au fost șterse. Așadar era părăsită amploarea narativă a programelor iconografice din secolul al XIV-lea, ale picturii paleologe, reprezentată la noi prin ansamblul de pictură al bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș după cum nu se urma nici tendința livresc-narativă a picturii athonite din secolul al XVI-lea²⁰, în spiritul căreia chiar decorațiile unor biserici modeste erau încărcate cu mai multe registre cu scene de mici dimensiuni. Se preferase deci un sistem de o mare limpezime — cel mai potrivit proporției monumentelor date — prin care transpăreau procedeele decorației elenistice, transpuse în pictura bizantină a seco-

¹² Data precisă a ridicării mănăstirii Arnota nu se cunoaște, dar într-un document din 1637 se atestă că este ctitoria lui Matei Basarab. (Vezi: *Condica mănăstirii Arnota*, p. 193—194, Căminul de manuscrise al Bibliotecii, mss. r. 1452). Pictura credem că datează din 1644 și a fost făcută de Stroe, zugrav ot Tirgoviște, căci pe icoana sfîntului ierarh Nicolae care a aparținut Arnotei și care se află astăzi în Muzeul de artă al R.S.R., se găsește inscripția cu numele său de unde reiese, în plus, că a fost pictată în anul 1644 în timpul egumenului Serapion, înscris în documente încă din anul 1640. (Vezi: Gr. Tocilescu, *Raporturi asupra citorva mănăstiri, schituri și bisericilor din țară*, București, 1887, p. 55 și mss. r. 1452, p. 360); *Istoria artei plastice în România*, vol. I, p. 64.

¹³ N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, vol. II, Craiova, 1970, p. 491. Autorul afirmă că pictura ar fi fost făcută în secolul al XVIII-lea, ceea ce nu coincide cu data zugrăvirii bisericii înscrisă pe filacteria pe care o ține în mînă egumenul Vasile, pictat în rîndul ctitorilor. Un părinte Vasile se găsește atestat în documente ca fiind « năstăvnic și egumen » al Arnotei în anul 1638, și ar putea fi deci cel de la Arnota, mutat mai apoi la Plă-

tărești. (Vezi: mss. r. 1452, p. 193—194, și Cornelia Pillat, *Ansamblurile de pictură de la mănăstirea Plătărești și biserica din Dobreni*, în *Buletinul Monumentelor Istorice* (= BMI), XL, 1971, nr. 3, p. 95—110).

¹⁴ Teodora Voinescu, *Note asupra curții și bisericii din Băjești*, în SCIA, IV, 1957, nr. 1—2, p. 75—107.

¹⁵ N. Stoicescu, *op. cit.*, vol. II, p. 546; Cornelia Pillat, *Locul bisericii din Roata-Cătunu în istoria artei Țării Românești*, în SCIA, seria artă plastică, XV, 1968, nr. 2, p. 197—212.

¹⁶ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 660.

¹⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 280; Cornelia Pillat, *Ansamblurile de pictură...*

¹⁸ N. Stoicescu, *op. cit.*, vol. II, p. 563—564; I. Mihail, *Pictura bisericii din Săcuieni-Dimbovița*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (= BCMI), XIX, 1926, p. 154—166.

¹⁹ N. Stoicescu, *op. cit.*, vol. I, p. 231; Cornelia Pillat, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Biserica Crețulescu din satul Rebegești*, în SCIA, V, 1958, nr. 2, p. 51—72.

²⁰ Al. Embiricos, *L'École crétoise dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967, p. 45—68.



Fig. 6. — Biserica mănăstirii Arnota, naos: Sfinții Gheorghe și Dimitrie.

lelor V—VIII și răspândite apoi — pe o scară mai largă — începînd din secolul al XIV-lea în sud-estul european²¹. Desigur că acest mod de distribuire a programului iconografic fusese transmis și devenise tradițional și Țării Românești, de vreme ce în secolul al XVI-lea — după cum se pare — el fusese adoptat la biserica lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș²² și cu certitudine la biserica mănăstirii Bucovăț²³.

O concepție asemănătoare de repartizare a unui program redus la scenele esențiale, a călăuzit și alcătuirea ansamblurilor de pictură moldovenești din secolul al XV-lea²⁴ cu deosebirea că, potrivit procedeelelor picturii clasice bizantine²⁵, șirul de medalioane a despărțit registrul cu scene de compozițiile de pe semicalote sau s-a desfășurat deasupra arcelor înguste, ce sprijină boltirea.

În pronaosurile bisericilor de care ne ocupăm în articolul de față, numărul registrelor a variat, hotărît fiind de programul iconografic respectiv, ținîndu-se seama însă de mărimea

²¹ A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1925, p. 250.

²² Releveele programului iconografic de la biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș, făcute înainte ca monumentul să fie restaurat de Lecomte du Noüy vor fi publicate de arh. Grigore Ionescu.

²³ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura de la Bucovăț*, în *BMI*, XL, 1971, nr. 4, p. 63—72.

²⁴ *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București,

1968: Sorin Ulea, *Pictura în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, p. 350—352.

²⁵ A. Grabar, *op. cit.*, p. 55 și p. 63—64; idem, *Une Décoration murale byzantine au monastère de Batchkovo en Bulgarie*, Sofia, 1924; idem, *L'Église de Boiana*, Sofia, 1924; Richard Hamann — Mac Lean und Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, 1963, p. 17—18, plan 6—7.

Fig. 7. — Biserica din Săcuieni, naos Deisis.



Fig. 8. — Biserica din Dobreni, pro-naos: Sinodul ecumenic.





Fig. 9 și 10. — Biserica din Dobreni, pronaos: scene din Acatistul Maicii Domnului.



Fig. 11. — Biserica mănăstirii Plătești: scene de martirii.



Fig. 12. — Biserica din Săcuieni: scene din minunile Sf. ierarh Nicolae.

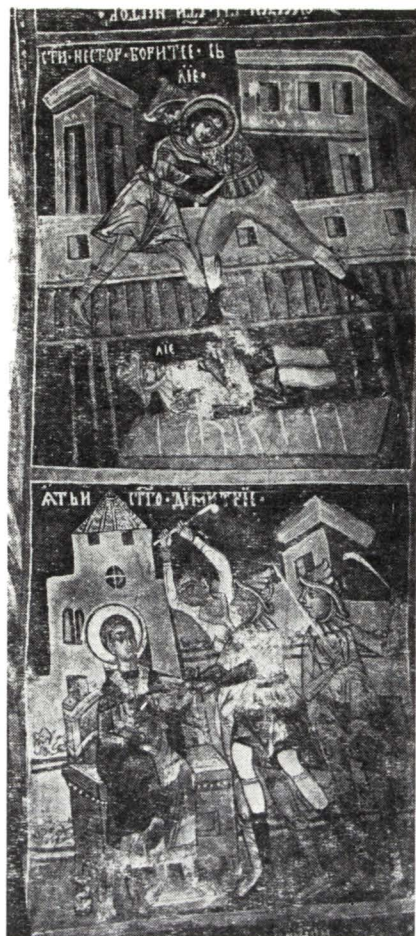


Fig. 13. — Schitul Topolnița: scene din martiriile sfinților Nestor și Dimitrie.

Românească, pe turla bisericii mănăstirii Căluu³¹. La Topolnița, s-a dezvoltat concepția ca în jurul Pantocratorului să se afle reprezentanți dintre toți cei ce au luptat și s-au jertfit pentru apărarea credinței. Astfel, pe tamburul turlei au fost zugrăvite, în locul figurilor de apostoli, portrete de episcopi martiri. Amplificarea suitei de personaje înconjurând pe Iisus, arătat ca stăpîn al universului creștin, nu era însă o noutate. De pildă, la mijlocul secolului al XIV-lea, în capela turnului lui Hrelîo, de la mănăstirea Rila, în Bulgaria, în jurul lui Iisus Emanuel, pictat pe calotă, se aflau grupuri de profeți, apostoli, episcopi și martiri³², iar în secolul al XVI-lea la Snagov³³ bolnița Coziei³⁴, Bucovăț³⁵,

suprafețelor pereților, căci scopul nu era de a se obține ansambluri încărcate, ci de a se da ciclurilor sau figurilor, destinate acestor încăperi, expunerea cea mai clară.

Așadar, în această încadrare limitată, se vor cerceta alegerea și distribuirea ciclurilor, selecționarea și amplificarea unora dintre compoziții, surprinzîndu-se astfel o gîndire unitară dar și împletirea dintre tradiție și inițiativele înnoitoare ale epocii. Programele iconografice, corespunzătoare firește simbolismului arhitectural al fiecăreia dintre încăperi²⁶, reprezentau tradiționala ierarhie de la lumea cerească, simbolizată pe boltire, la cea terestră, pictată pe celelalte registre, și în cea mai mare majoritate²⁷ fiecare ciclu și imagine își păstra topografia obișnuită simbolizînd universul însuși, și urmărind în același timp ilustrarea etapelor mîntuirii²⁸, cuprinse în desfășurarea liturghiei. Se observă însă o oarecare varietate în componența programelor și o ușoară amplificare narativă a ciclurilor, ce se manifestă uneori cronologic.

Pe boltirea naosului bustul lui Iisus Pantocrator și treptele revelației lui: serafimilor, heruvimilor și îngerilor și apoi profeților și apostolilor²⁹ au fost reprezentate în întregime pe turla Arnotei, dar ele au fost reduse rațional, potrivit boltirii respective formate dintr-o calotă, la Băjești și Crețulești, unde a fost pictat doar bustul Pantocratorului înconjurat de îngeri. Programul a căpătat o desfășurare narativă prin introducerea tradiționalei compoziții a Cortegiului sfintei liturghii — corespondența celestă a tainei euharistice, reprezentată în altar sub forma Împărtășaniei apostolilor — ca la biserica din Roata-Cătunu. Scena, foarte răspîndită în bisericile sîrbești din secolul al XIV-lea³⁰, fusese pictată în spre sfîrșitul secolului al XVI-lea în Țara

²⁶ E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios & Daphni*, Cambridge, Massachusetts, 1931, p. 36 - 76; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London (1953), p. 14 - 126.

²⁷ Excepție o face ordinea scenelor din cuprinsul ciclului Patimilor de la Arnota unde se urmărea ca prin alăturarea scenelor să se indice însăși destinația de necropolă a locașului (Cornelia Pillat, *Semnificația programului iconografic de la biserica mănăstirii Arnota, comunicare cu ocazia împlinirii a 80 de ani de la înființarea Comisiei Monumentelor Istorice*, Ianuarie 1973).

²⁸ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, deuxième édition, Paris, 1960, p. 31 - 40; A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in *L'Art de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. I, Paris, 1968, p. 469 - 496; Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, in *L'Art byzantin du XIII^e siècle*, Symposion de Sopoćani, 1965, Beograd,

1967, p. 35 - 46; idem, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 49 - 62.

²⁹ Suzy Dufrenne, *Programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post-byzantin*, in *L'Information de l'histoire de l'art*, nov. - dec., 1965, p. 185 - 199; E. Diez and O. Demus, *op. cit.*

³⁰ Suzy Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra...*, p. 23.

³¹ I. D. Ștefănescu, *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1930, p. 146 - 147.

³² Ljuben Prașcov, *Peintures murales récemment découvertes dans la chapelle de la cour de Hrelîo, au monastère Rila, en Bulgarie* (Comunicare susținută la al XV-lea Congres de studii bizantine, București, 6 - 12 sept. 1971).

³³ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 297 - 306.

³⁴ *Ibidem*, p. 122 - 123.

³⁵ *Ibidem*, p. 116 - 121.

și Căluu ³⁶ se reprezentaseră, la baza turlei medalioane cu portrete de episcopi. Pe arcele de la est și vest și de la sud și nord, care sprijină boltirea, s-au pictat uneori imagini de profeți și martiri, ca la Arnota, dar la Roata-Cățunu și Topolnița s-a reprodus o altă tradiție, ilustrată în secolul al XVI-lea la Snagov, Stănești ³⁷, bolnița Coziei și Căluu, și anume, să se figureze diferitele ipostaze ale lui Iisus: ca Înger al marelui sfat, adică înainte de Întrupare ³⁸ și apoi imaginea sa terestră sub forma Mandilionului ³⁹ și Keramionului ⁴⁰.

Mărimea suprafețelor pandantivilor a decis și alegerea reprezentărilor evangheliștilor, care marchează de asemenea o alternanță dintre simbolic și narativ. Astfel la Arnota, evangheliștii au fost figurați sub aspectul simbolurilor lor apocaliptice, imagini de îndepărtată origine capadociană ⁴¹, dar în celelalte biserici ei au fost arătați, ca de obicei, la fel ca în miniaturile tetraevangheliilor ⁴², stînd și scriind și avînd în unele cazuri, lîngă ei, simbolurile lor apocaliptice. Înfățișarea evanghelistului Luca a fost înlocuită uneori cu una inspirată de apocrife, preferată de occidentali ⁴³ dar frecventă și în pictura medievală sud-est europeană, ca de pildă la biserica dedicată Sf. Luca în Bulgaria lîngă Rila, sau ca la Crețulești, unde el se află în fața șevaletului pictînd icoana Maicii Domnului.

Programul iconografic al altarului trebuia să simbolizeze, după cum se știe ⁴⁴, Încarnarea lui Isus, Proorocirea venirii lui, Sacrificiul dar și Învierea. Astfel la Arnota, Crețulescu și Topolnița, din cauza suprafeței mici a condei s-a preferat — la fel ca în secolul al XVI-lea la bolnița Bistriței ⁴⁵, sau ca la Stănești ⁴⁶ — imaginea Fecioarei Maria, în bust, orantă, avînd chipul lui Isus pe piept ⁴⁷. În celelalte biserici suprafața mai adîncă a semicalotei altarului a permis cealaltă reprezentare a Maicii Domnului, stînd pe tron cu pruncul pe genunchi. În ambele tipuri iconografice ea apare străjuită de arhanghelii Mihail și Gavril și înconjurată de imaginile profeților. Dar legătura dintre Vechiul și Noul Testament nu s-a făcut numai prin portretele profeților ⁴⁸ căci la Crețulești s-au pictat scenele biblice: Avraam se închină lui Melchisedec și Sacrificiul lui Isaac ⁴⁹, încărcate după cum se știe cu o semnificație euharistică. La Crețulești s-a adăugat și Cortul mărturiei, care nu



Fig. 14. — Schitul Topolnița: scene din martiriile sfinților Nestor și Dimitrie

³⁶ Ibidem, p. 146 – 147.

³⁷ Ibidem, p. 87 – 108.

³⁸ A. Grabar, *Iconographie de la sagesse divine et de la Vierge*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, vol. I, Paris, 1968, p. 555 – 556.

³⁹ Idem, *La Peinture religieuse en Bulgarie...*, p. 227, 292; idem, *La Sainte face de Laon (La Mandilion dans l'art orthodoxe)*, Praga, 1931.

⁴⁰ Idem, *La Précieuse croix de Lavra de Saint Athanase au Mont Athos*, in *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 113; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, 1938, p. 135 – 141.

⁴¹ G. D. Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, vol. I, p. 179 – 180, p. 207, pl. 44, I, 2, p. 459, Album II, p. 162₂; I, 2, p. 439, Album II. 120₂; Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 22.

⁴² V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, 1959, fig. 436 de la p. 466; Sorin Ulea, *Gavril Uric*

primul artist român cunoscut, in SCIA, seria artă plastică, IX, 1964, nr. 2, p. 235 – 236.

⁴³ De pildă: *Der Meister des Peringsdörffer Altars: Der Heilige Lucas die Madonna malend (1487)*. Vezi Ernst Heinrich, *Die Altdeutsche Malerei*, Jena, 1909, Abb. 90.

⁴⁴ O. Demus, *op. cit.*, p. 14 – 26; Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 50 – 56; A. Grabar, *L'Iconoclisme byzantin, Dossier archéologique*, Paris, 1957, p. 249 – 252.

⁴⁵ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 110 – 111.

⁴⁶ Carmen Laura Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vilcea, în Pagini de veche artă românească*, vol. II, București, 1972, p. 192 – 193.

⁴⁷ A. Grabar, *Iconographie de la sagesse divine et de la Vierge...*, p. 335 – 560.

⁴⁸ Idem, *L'Iconoclisme...*, p. 242 – 243; Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Théophanie – Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, in *Syntreron*, 1968, p. 135 – 144.

⁴⁹ Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 55.

a fost inspirat după modelul dezvoltat în secolul al XIV-lea la biserica sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, reprezentare reluată la începutul secolului al XVII-lea la Sucevița și Dragomirna, ci după tipul redus amintind de scena respectivă da la Lesnovo, Gračanica și câteva din bisericile athonite⁵⁰ și care servise de model și altor reprezentări similare din pictura secolului al XVI-lea din Țara Românească, ca de pildă la mănăstirile Snagov și Călușul. Celebrarea dramei euharistice a fost reprezentată tradițional prin Împărtășania apostolilor și prin Procesiunea episcopilor⁵¹, adorînd Amnosul (fig. 1) figurat sub forma copilului Iisus, culcat în potir și învelit cu un voal roșu, fiind străjuit de doi îngeri cu ripide⁵². La Topolnița s-a adăugat și Oficierea liturghiei de către Iisus arhiereu, asistat fiind de îngeri. După cum explică Suzy Dufrenne⁵³, evocarea euharistiei de trei ori: oficiată terestru prin Împărtășania apostolilor, mărturisită apoi de episcopi în Melismos și în al treilea rînd oficiată de Iisus în cer, urma vechi prototipuri, reluate în secolul al XIV-lea la Lesnovo și Gračanica, iar în secolul al XVI-lea la bisericile Muntelui Athos: Dochiariu, Kutlumuz și Dionisiu iar la noi, în același secol, fiind reprodusă la Snagov și Bucovăț. La Crețulești, din lipsă de suprafață, s-a optat pentru Divina liturghie, scenă cu care s-a înlocuit Împărtășania apostolilor.

În proscomidie⁵⁴, Sacrificiul a fost reprezentat ca de obicei prin Viziunea Sf. Petru din Alexandria⁵⁵ (fig. 2) sau prin Iisus în mormînt (fig. 3), la Topolnița pictîndu-se amîndouă aceste simboluri ale jertfei lui Iisus. În diaconicon, pictura a fost în cea mai mare parte distrusă. La Băjești s-a păstrat tradiția figurării în altar a Somnului lui Iisus⁵⁶ (fig. 4), subiect care de cele mai multe ori se picta în proscomidie. La Arnota însă s-au zugrăvit episcopi și martiri iar la Topolnița numai episcopi.

Pictura arcelor triumfale a fost în cea mai mare parte distrusă. La Arnota au mai rămas portrete de profeți în medalioane, iar la Roata-Cătunu și Topolnița Înălțarea la cer finaliza, așa cum se cerea, programul iconografic al altarului.

În naos, din cauza suprafețelor reduse ale pereților, s-a renunțat la ciclul minunilor, care după cum se știe nu era absolut necesar economiei mîntuirii⁵⁷. Doar la Roata-Cătunu s-a pictat în altar Iisus stînd de vorbă cu samariteanca iar lîngă altar, la sud, Vindecarea orbului din naștere, scene care ar putea avea semnificația: luminării prin noua credință a celor născuți neștiutori. Suita hristologică a rămas deci esențializată la Sărbători, Patimi și Înviere, cicluri care au fost grupate în trei feluri. Selecția gîndirii teologice bizantine, care a despărțit episoadele importante din viața lui Iisus de suferințele lui ca om și de ciclul Învierii⁵⁸, o găsim la Arnota, Băjești și Topolnița, unde sărbătorile au fost distribuite pe semicalotele absidelor și la vest, pe timpan, fiind astfel net separate de ciclul patimilor, desfășurat cronologic, pe primul registru, începînd de la sud la nord. La Crețulești s-a preferat o separare și mai hotărîtă, amintind de tradiții, formate în secolul al XI-lea la Daphni și Chios⁵⁹, deoarece sărbătorile și ciclul învierii au fost pictate

⁵⁰ N. Beljaev, *Le « tabernacle du Témoignage » dans la peinture balkanique du XIV^e siècle*, în *L'Art byzantin chez les Slaves*, I^{er} recueil, Paris, 1930, p. 313–324; V. R. Petković, *La Peinture serbe du Moyen Âge*, Beograd, 1930, fig. 129 b; G. Millet, *Les Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Paris, 1927, pl. 32₃, 104₁, 120₁, 196₂, 218₂.

⁵¹ Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement...*, p. 56–58; idem, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra...*, p. 24–28; Gordana Babić, *Les Discussions christologiques et les décors des églises byzantines au XII^e siècle*, în *Frühmittelalterliche Studien* (Berlin), 1968, Band II, p. 368–386.

⁵² Din pictura sirbească reprezentarea realistă a însăși substanței împărtășaniei prin figurarea trupului lui Iisus copil, culcat în potir, a fost adoptată în pictura moldovenească, la Rădăuți, Voroneț și Bălinești și de asemenea în Țara Românească la Stănești și Călușul. (Vezi: Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 163; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 163; Suzy Dufrenne,

Images du décor de la prothèse, în *Revue des Études Byzantines*, p. 297–310; idem, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra...*, p. 26–27; Carmen Laura Dumitrescu, *op. cit.*, p. 227).

⁵³ Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 26; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 76–80.

⁵⁴ Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse...*; idem, *L'Enrichissement...*, p. 39.

⁵⁵ G. Millet, *La Vision de Saint Pierre d'Alexandrie*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99–115; Akrafova, *La Vision de Saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie*, în *Buletinul Institutului arheologic bulgar*, XV, 1964, p. 24–26 (în limba bulgară); Suzy Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra...*, p. 53–55.

⁵⁶ Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ G. Millet, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 32–33.

în naos iar patimile în pronaos. La Săcuieni și Roata-Cătunu s-a optat pentru cel mai simplu și vechi sistem ⁶⁰ de origine capodociană, căci scenele urmează ordinea cronologică. Cu toate acestea la Săcuieni suita hristologică a început cu Botezul și Intrarea în Ierusalim,

Fig. 15. — Schitul Topolnița: Judecata lui Pilat.



Fig. 16. — Biserica mănăstirii Arnota: Judecata lui Pilat.



pictate pe timpanul sudic, continuându-se apoi pe registrul cu scene de la sud la nord, și s-a sfârșit la nord, tot pe timpan, cu Coborîrea la iad și Coborîrea Duhului Sfînt, sărbătorile fiind astfel scoase în evidență. La Roata-Cătunu ciclul a debutat cu Nașterea,

⁶⁰ Ibidem, p. 31.

scenă care umple toată semicalota sudică și s-a desfășurat apoi, dedesubt, pe registru, cu Prezentarea la templu, Botezul, Intrarea în Ierusalim și cu ciclul patimilor pictat pe bolta în leagăn de la vest și apoi pe registrul cu scene de la nord, terminându-se cu Răstignirea

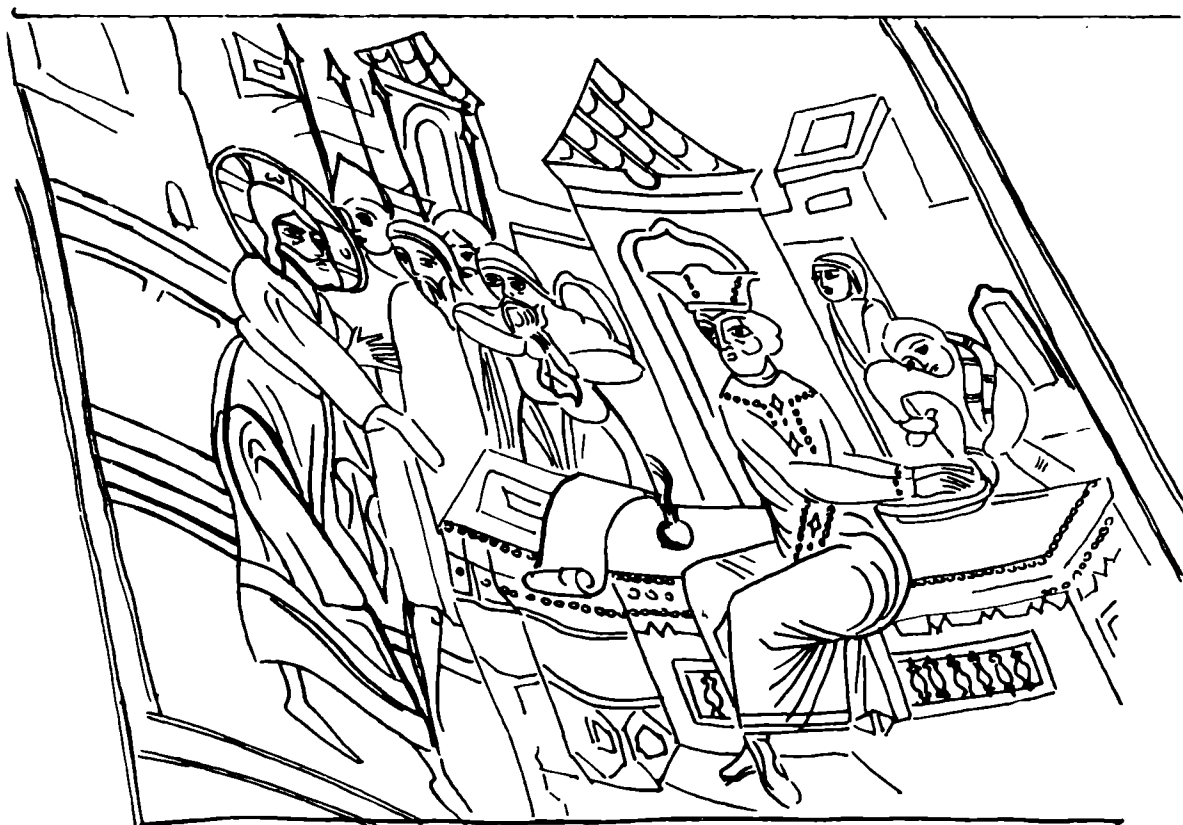


Fig. 17. — Schitul Roata-Cătușu: Judecata lui Pilat.



Fig. 18. — Biserica mănăstirii Arnota: Drumul crucii.

și Coborîrea la iad, înscrise pe calota nordică.

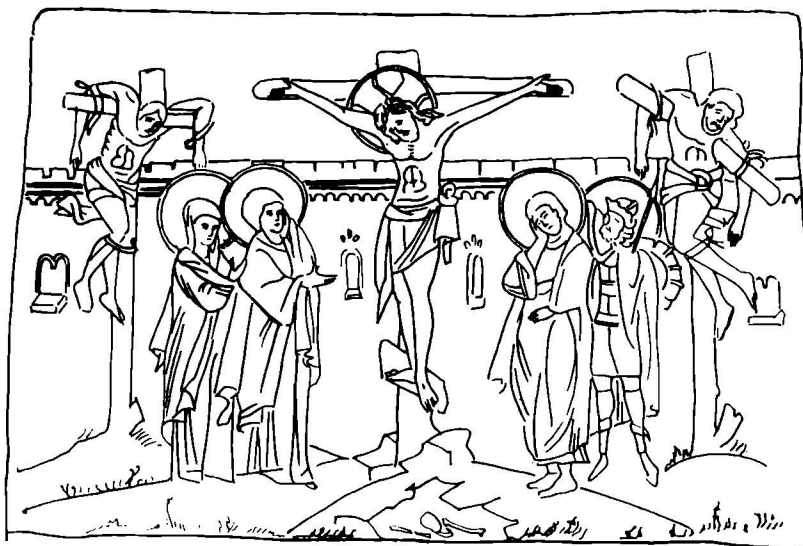
Din ciclul patimilor, în toate cazurile, au fost selecționate următoarele scene esențiale: Cina cea de taină, Trădarea lui Iuda și Răstignirea, aceasta din urmă lipsind doar la Arnota.



Fig. — 19. Schitul Roata-Cătușu: Drumul crucii.



Fig. 20. — Biserica Crepușești, mănăstirea: Drumul crucii.



În afară de Roata-Cătunu Răstignirea nu a fost trecută ca de obicei în rîndul sărbătorilor, căci după cum se știe, prin ea se arăta îndeplinirea misiunii lui Iisus pe pămînt și deci se sărbătorea răscumpărarea păcatelor⁶¹. Dar, potrivit narațiunii, ea a fost inclusă cronologic patimilor, sistem reprezentat și în secolul al XVI-lea de programele iconografice de la bolnița Coziei și Căluu, de pildă. Celelalte episoade apar și dispar pentru a face loc altora, după accentul care se urmărea să se dea ansamblului iconografic respectiv. Cu toate distrugerile parțiale ale picturilor, un tablou sinoptic ar sugera că s-a dat o importanță medie scenelor: Spălarea picioarelor și Rugăciunea din grădina Ghetsemani ele fiind pictate în trei rînduri, nu s-a reprezentat în nici unul din cazuri Batjocorirea, dar de cele mai multe ori Drumul crucii. Așadar, accentul nu s-a pus pe Batjocorirea lui Iisus ci pe acceptarea și îndurarea suferinței. La Crețulești și la Topolnița este evidentă amplificarea narativă prin detalierea episoadelor Judecății și ale Însmormîntării. Este interesant de asemenea de observat cum au fost grupate marile sărbători pentru a se accentua actul final al Învierii. Din sărbători, au fost alese pentru a domina ciclul patimilor Nașterea lui Iisus și Coborîrea la iad (fig. 5), adică Învierea, scene care la Arnota, Băjești, Roata-Cătunu și Topolnița se află pe semicalotele absidelor laterale. La Arnota la vest, pe timpan, Adormirea Maicii Domnului a fost înlocuită prin Schimbarea la față, scenă prin care se arăta natura divină a lui Iisus și care prefigura Înălțarea la cer. Ea se afla astfel pictată în secolul al XVI-lea la bolnițele Bistriței și Coziei. La Orlița, în Bulgaria, pe timpanul de vest, Schimbarea la față și Înălțarea la cer încadrau în secolul al XVI-lea Adormirea⁶². La Topolnița, Adormirea cuprinzînd, după cum se știe, imaginea lui Iisus înviat și coborît din cer pentru a lua cu sine sufletul maicii sale⁶³ are deasupra ei pe timpan Schimbarea la față, ansamblu de scene glorificînd deci divinitatea lui Iisus. Pictarea acestor reprezentări la vest, deci în dreptul semicalotei altarului unde se afla simbolizată Încarnarea Logosului, nu era întîmplătoare, căci, în altar, Maica Domnului cu pruncul însemna și Biserica, deci tronul lui Iisus pe pămînt⁶⁴, iar în naos, pe timpan, deci în apropiere de boltirea unde se afla Pantocratorul, reprezentarea Schimbării la față și a Adormirii îl revelau pe Iisus în cer, după Înviere.

La Crețulești ciclul învierii, compus din Mironosițele la mormînt și Iisus se arată celor două Marii, a fost finalizat prin Înălțarea la cer, pictată pe timpanul nordic iar la Roata-Cătunu, după Coborîrea la iad, s-a ales din ciclul învierii doar Necredința lui Toma. La Săcuieni, în afară de Coborîrea la iad, Învierea a fost încă o dată figurată prin imaginea inspirată de iconografia occidentală a lui Iisus plutind deasupra mormîntului pecetluit. La Topolnița, Înălțarea la cer s-a desfășurat pe arcul triumfal.

⁶¹ Ibidem, p. 28.

⁶² A. Grabar, *La Peinture religieuse en Bulgarie...*, p. 323.

⁶³ Gordana Babić, *op. cit.*

⁶⁴ A. Grabar, *L'Iconoclasme...*, p. 242—243.

Fig. 22. — Schitul Roata-Cătunu: Răstignirea.



Ciclul marial a fost dezvoltat doar la Roata-Cătunu unde s-au adăugat lângă scena Adormirii Maicii Domnului și Nașterea Fecioarei, Vizitațiunea, și Rugul arzător, și de asemenea la Crețulești, unde în locul ultimelor două scene s-a pictat Intrarea Fecioarei în templu.

Finalizarea victorioasă a suferințelor lui Iisus corespundea unor programe iconografice în care și imaginile martirilor ostași își aveau importanța. La Arnota, medalioanele din naos, cuprindeau în cea mai mare parte portretele celor patruzeci de martiri din Sebasta. La Arnota (fig. 6), Băjești, Săcuieni și Topolnița, la fel ca la multe din bisericile noastre medievale, s-a păstrat sistemul ca sfinții militari din friză să fie pictați purtând armuri și scuturi și scoțind sabia din teacă, așa cum fuseseră reprezentați în mod frecvent ca exemplu de îmbărbătare, în acel sud-est european amenințat sau robit de Imperiul otoman. Dar la Crețulești — paraclis de curte boierească — cei mai mulți dintre martirii militari au părăsit platoșa pentru elegante mantii îmblănite. La Roata-Cătunu, zugrăvită din darul lui Iane, unul din favoriții lui Radu Leon, voievod pe placul turcilor, se păstrase de asemenea tradiția ca martirii militari să poarte costume bizantine de curte. În pronaos, în friză și medalioane, s-au pictat ca de obicei sfinți cuvioși și mucenici.

După cum afirma André Grabar în *La Dalmatique du Vatican*⁶⁵, în cuprinsul programelor iconografice, rolul sfinților pictați în friză și medalioane era să simbolizeze că

⁶⁵ Citat din Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 61.

ruga lor se alătură corului îngerilor, pictați pe boltire, pentru a implora iertarea păcatelor omenești. În afară de Roata-Cătunu, unde rugăciunea de intercesiune apare a condusă de



Fig. 23. — Biserica Crețulești, mănăstirea: Răstignirea.



Fig. 24. — Biserica din Săcuieni: Învierea.

sfinții Constantin și Elena și de Sf. Ierarh Nicolae, figuri care încadrează altarul, și în afară de Crețulești unde ea este dirijată de arhanghelii Mihail și Gavril, în toate celelalte biserici ale noastre rugăciunea este amplificată de compoziția Deisis, pictată la sud, lângă altar,

scenă care în acest caz are un rol liturgic⁶⁶. Fecioara Maria ca împărăteasă și Iisus mare arhieru, uneori fiind însoțiți de arhangheli, sînt invocați ca intercesori în rugăciunea ce se rostește în momentul pregătirii împărtășaniei (fig. 7).

În timp ce în naos asocierea scenelor a fost, aproape în toate cazurile, unitar gîndită cu scopul de a se scoate în evidență biruința lui Iisus, în pronaos, programele iconografice au fost variate, aparținînd bineînțele repertoriului tradițional destinat acestei încăperi. Totuși, semnificația programului iconografic al boltirii a fost unitar concepută căci scenele pictate pe registre converg spre Iisus, reprezentat fie ca Logos înainte de Încarnare, imaginat sub forma lui Iisus Emanuel, fie ca Verbul lui Dumnezeu întruchipat din Fecioara Maria, care-i poartă chipul de copil, pictat pe piept, fie ca Iisus Pantocrator, fie ca Mare Ierarh, ori cuprins în Sfînta Treime și apoi, în cele din urmă, celebrat prin psalmul 149 « Toată suflarea din cer și de pe pămînt să laude pe Domnul ». Astfel la Arnota, pe calote, Iisus în cele două ipostaze, sub forma lui Iisus Emanuel și apoi sub aspectul de Pantocrator și a citorva portrete de patriarhi și profeți ar putea evoca alianța dintre Noul și Vechiul Testament⁶⁷, iar restul programului, dedicat scenelor istorice ale Acatistului, adică figurării Întruchipării lui Iisus, ar confirma presupunerea lui Susy Dufrenne și anume că, în pronaos uneori se reflectă semnificația programului iconografic din altar adică a Încarnării⁶⁸. Și la Roata-Cătunu, pe boltire, Maica Domnului orantă cu Iisus pe piept înconjurată de mulțimea îngerilor ar fi așadar un rapel la simbolul Încarnării.

La Plătărești și Crețulești pe calotă s-a reprezentat Sfînta Treime compusă din Cel vechi de zile, Iisus Pantocrator și Sfîntul Duh sub forma de porumbel. La Plătărești Sfînta Treime este susținută de serafimii pictați pe pandantivi și e încadrată de profeți, înșirați pe arcele ce susțin calotele, iar la Crețulești compoziția este înconjurată de scene din Geneză și de reprezentarea psalmului 149. La Băjești decorația a fost încoronată de ampla reprezentare a psalmului 149, încadrat de Geneză. La Topolnița, Iisus Emanuel a fost însoțit de simbolurile apocaliptice ale evangheliștilor, mărturisitorii vieții lui Iisus pe pămînt.

Tradiția de a se afișa în pronaos certificarea autorității bisericii creștine ortodoxe, prin pictarea sinoadelor ecumenice⁶⁹, celebrate de altfel în cuprinsul anului calendaristic⁷⁰, deci și ele incluse în sărbătorile pomenite liturgic, a fost deseori păstrată în pictura din Țara Românească și din Moldova în secolele XIV, XV și XVI și s-a reprodus de asemenea și la Dobreni, Roata-Cătunu și Topolnița, fie că au fost reprezentate toate cele șapte sinoade, fie că numărul lor a fost redus în funcție de suprafețele pereților bisericilor respective (fig. 8).

Celebrarea Fecioarei Maria simbol al Bisericii și protectoare, figurată la Arnota doar prin scenele istorice ale Acatistului, a căpătat toată amploarea la Dobreni și Băjești, unde, la fel ca la biserica mănăstirii Cozia în secolul al XIV-lea sau ca la Tismana în secolul al XVI-lea, s-a pictat întregul imn al Acatistului (fig. 9 și fig. 10).

Judecata din urmă⁷¹, corespunzînd rolului încăperii pronaosului de a servi drept loc ceremonialului funerar, s-a desfășurat pe peretele de vest în biserica din Băjești.

Tradiția de a se ilustra ciclurile hagiografice⁷² a fost menținută la Plătărești, Săcuieni și Topolnița. La Plătărești în jurul icoanei de hram a sfîntului militar Mercurie au fost

⁶⁶ I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 124–128. Sorin Ulea a reluat analiza scenei amplasată în pictura bisericilor din nordul Moldovei în contrapondere cu tabloul votiv « procedeu specific picturii din epoca lui Ștefan cel Mare », interpretînd că această temă, intitulată « Regina stă de-a dreapta ta » sau « Regele regilor », « trebuia să arate celor ce intrau în bisericile respective că domnia Moldovei nu era decît reflectarea pe pămînt a domniei cerești, că pentru voievod, alesul lui Dumnezeu, și familia sa se rugau neîncetat Fecioara Maria și Ioan Botezătorul ». (Vezi: *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 354–355; Suzy Dufrenne, *op. cit.*, p. 32–33).

⁶⁷ Portretele patriarhilor încadrau de obicei absida altarului și simbolizau alianța dintre preoții vechiului Testa-

ment și biserica creștină, simbolizată de Maica Domnului, instrumentul Încarnării lui Iisus. (Vezi: Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement...*, p. 40–41).

⁶⁸ Suzy Dufrenne, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra...*, p. 41–42. În nota 429 autoarea enumeră și pe istoricii de artă: Th. Smit, A. Grabar și Talbot Rice, care enunță și ei aceeași ipoteză.

⁶⁹ Cristophor Walter, *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970.

⁷⁰ Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement...*, p. 45.

⁷¹ Susy Dufrenne, *Les programmes iconographiques...*, p. 59.

⁷² *Ibidem*, p. 60; G. Millet, *op. cit.*, p. 16–17.

pictate patimile lui, o parte din program fiind deci dedicată patronului locașului ⁷³. În rest, la Plătărești, scene înfățișând sfârșitul unora dintre apostoli și a câtorva dintre martiri (fig. 11) sînt concentrate în jurul simbolului jertfei dar și a veghei continue, reprezentat prin scena Somnul lui Iisus, pictată de cealaltă parte a icoanei de hram, deasupra ușii de intrare. Pe ultimul registru de sus cîteva din minuni demonstrau puterea supranaturală a lui Iisus. Așadar, martiriile arătau importanța ce se dădea atunci, ca și altădată, celor ce se jertfiseră pentru apărarea credinței – mucenicii militari – cu care fuseseră desigur asemuiți ostașii lui Matei Basarab, ce pieriseră în anul 1632 în preajma Plătăreștilor în luptă cu tătarii ce năvăliseră să dea ajutor lui Radu, fiul lui Alexandru Iliaș, pentru cucerirea tronului, în amintirea căroră, după cum transmite tradiția, fusese dedicată mănăstirea ⁷⁴.

La Săcuieni s-a reprezentat pe larg viața celui mai popular dintre sfinți, a ierarhului Nicolae, (fig. 12) atît de frecventă în pictura moldovenească ⁷⁵, iar în Țara Românească pictată pentru prima oară la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș.

În pronaosul schitului Topolnița plăcerea de a povesti a devenit evidentă. În jurul icoanei de hram a sf. Ioan Botezătorul se află pictate – după cum se cerea – patimile lui. În rest s-au reluat în amănunt viețile sfinților ostași Gheorghe, Dimitrie și Nestor (fig. 13 și fig. 14), cicluri alternînd și cu alte scene reprezentînd diferite martirii. Se dădea deci importanță tot mucenicilor militari în biserica lui Lupu Buliga, căpitan de dorobanți al lui Matei Basarab, ce fusese greu rănit pe cîmpul de luptă. Pictura fusese făcută mai tîrziu din dania fiului său. Așadar, în pronaosurile bisericilor noastre nu s-a mai pictat Sinaxarul simbolizînd semnificația pe care biserica creștină o conferise fiecărei zile din calendar, căci în locul acestor imagini uscate, devenite convenționale, s-a preferat dezvoltarea narativă a câtorva vieți de sfinți, mai ales militari, preferință lesne de înțeles într-o domnie în care voievodul înțelegea să-și apere țara și moștenirea culturală și prin arme.

Din nefericire nu a mai rămas nici o decorație originală în pridvoarele bisericilor acestei epoci, dar mărturiile lui Paul de Alep întăresc și ele importanța ce se dădea ilustrării psalmului 149, pictat pe boltirea pridvorului bisericii Sf. Nicolae din Mărgineni ca și vieților de martiri reprezentate la biserica din Filipeștii de Tîrg ⁷⁶. În pridvorul palatului mitropolitan din Tîrgoviște ⁷⁷ el văzuse zugrăvit: « Ierusalimul și mănăstirile sale », « Piscul Sinai », « Muntele Athos cu cele 24 de mănăstiri », subiecte predilecte pentru gravurile athonite, inspirate de iconografia occidentală și care popularizau acele locuri, socotite sfînte, căci supraviețuiau ca centre ale ortodoxismului în însuși Imperiul otoman. Gravurile fuseseră deci încă de la acea dată transpuse în pictura noastră și nu așa cum s-a crezut pînă de curînd ⁷⁸ că ele ar fi servit ca model, abia în anul 1703 pictorilor pridvorului bisericii mănăstirii Polovraci.

★

În cele mai multe dintre cazuri scenele au păstrat schemele tradiționale, totuși aspirațiile de înnoire și verva narativă devin elocvente în plăcerea de a ilustra uneori anecdoticul apocrifelor prin elemente selecționate din vastul repertoriu al iconografiei picturii de tradiție bizantină sau prin introducerea câtorva amănunte din iconografia occidentală, integrate însă stilului picturii noastre.

Scena Nașterii în versiune dezvoltată la Arnota, s-a îmbogățit la Roata-Cătunu cu detaliul povestit în protoevanghelia lui Iacob despre îndoielile Salomeii, pedepsite și tămă-

⁷³ De pildă la biserica Sf. Nicolae Domnesc, în pronaos, a fost pictat ciclul vieții patronului bisericii. În bisericile din Moldova de nord: Popăuți, Hîrlău, Voroneț, Sf. Ilie și Bălinești s-au reprezentat de asemenea viețile sfinților patroni ai locașurilor respective. (Vezi: Paul Henry, *op. cit.*, p. 211–273; *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 348–365).

⁷⁴ Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea I, București, 1942, p. 57; V. Brătulescu, *Biserici de cîmp*, în BCMI, 1942, p. 125–132.

⁷⁵ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, II, în SCIA, seria artă plastică, XIX, 1972, p. 46–49.

⁷⁶ *The Travels of Macarius Patriarch of Antioch*, London, MDCCCXXXVI, vol. I, p. 157–160.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 129–139.

⁷⁸ Eleonora Costescu, în comunicarea sa: *Le Rôle de la gravure athonite dans le développement de l'art médiéval tardif roumain*, susținută cu ocazia Congresului internațional de studii bizantine, București, 6–12 septembrie 1971, în *Résumés communications*, p. 134–140, înștiințează că gravura ilustrînd Muntele Athos și mănăstirile lui, făcută în 1533 de Pierre Belon du Mans a servit ca model gravurilor ulterioare de la Athos care au inspirat la rîndul lor pe pictorii pridvorului bisericii mănăstirii Polovraci.

duite apoi, din mila Mariei, prin puterea scutecelor miraculoase ale lui Iisus ⁷⁹. La Crețulești în scena Nașterii, Maica Domnului îngenunchiată își adoră pruncul culcat în iesle, transformare iconografică introdusă în pictura athonită în secolul al XVI-lea sub influența primitivilor italieni ⁸⁰.

La Topolnița, Judecata lui Pilat a păstrat personajele necesare economiei scenei (fig. 15). La Arnota mulțimea adunată în jurul acestora amplifică narațiunea (fig. 16). La Roata-Cătunu unele detalii măresc anecdoticul căci pe lavița pe care stă Pilat se află un toc și o călimară și pergamentul pe care el tocmai a scris sentința, amănunt povestit în protoevanghelia lui Nicodim ⁸¹ (fig. 17).

Drumul crucii, pictat la Arnota, păstrează spiritul rezervat bizantin căci atitudinea lui Iisus este solemnă (fig. 18). El nu are mâinile legate și nici funia în jurul gâtului așa cum îl închipuise iconografia capadociană ⁸² ci pășește mândru în veșmîntul roșu cu galoane și poartă ca sceptru, trestia. Gesturile brutale ale soldaților sînt abia schițate. Cortegiul este condus de oameni din popor sunînd din trompetă, amănunt selectat din scena Batjocoririi. În frunte se află Simon, care poartă crucea ca pe un trofeu și care e urmat de cei doi tîlhari. Iisus se întoarce către «ficele Ierusalimului», grup format din Maica Domnului și încă o femeie, și le vorbește cu demnitate. Durerea Mariei este reținută, răzbătînd din gestul mâinilor apăsate pe inimă. La Roata-Cătunu, Pilat pe cal alb flutură în mînă pergamentul acuzării ⁸³. El este urmat de Caiafa și însoțitorii săi, alai ce pare a fi fost mult mărit la Topolnița. Iisus nu are mâinile legate dar expresia figurii este dramatică (fig. 19). La Crețulești scena devine patetică. Iisus legat la mîini e tras de funia înfășurată în jurul gâtului. El întoarce capul cu violență spre cei ce-l împing amintind prin acest gest de unele reprezentări ale primitivilor italieni ⁸⁴. Disperarea «ficelor Ierusalimului» este elocvent exprimată prin mișcarea nestăpînită a brațelor ridicate. Spiritul picturii baroce, care reluase intensificînd iconografia pictorilor evului mediu se resimte și în tratarea acestei scene (fig. 20). La Săcuieni (fig. 21) și la Roata-Cătunu (fig. 22) scena Răstignirii are încă sobrietatea tradițională. Durerea Mariei și a lui Ioan se mărturisește doar prin gestul palmei duse la obraz. La Crețulești s-a depășit cu totul ținuta iconografiei tradiționale ⁸⁵. La picioarele crucii la fel ca în picturile occidentale baroce, Maria prăbușită de durere grupează în jurul ei pe mironosițe, ce au gesturi patetice. În fund, siluete numeroase de turnuri crenelate amintesc mai degrabă de decorurile italiene, decît de arhitectura schematică tradițională sugerînd zidurile Ierusalimului (fig. 23).

La Săcuieni, Învierea este inspirată de iconografia occidentală (fig. 24).

★

Comunicarea de față a încercat să arate că în afară de introducerea unor elemente iconografice inedite pentru pictura din primele trei sferturi ale secolului al XVII-lea, din Țara Românească, inovația nu a constatat decît în reactualizarea unor concepții trecute, în cazul nostru ale acelor care au alcătuit programe iconografice reduse la scenele principale. Sistemul se opunea ansamblurilor complexe din secolul al XIV-lea de la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea-de-Argeș, sau din pronaosul bisericii mănăstirii Cozia, și părea original față de decorațiile în majoritate cu cuprinsuri mai dezvoltate ale picturii rămase cunoscute din secolul al XVI-lea din Țara Românească.

După cum s-a arătat și în alte publicații, majoritatea zugravilor acestor biserici erau români. La Arnota: Stroe din Tîrgoviște, la Băjești: Tudoran ⁸⁶, la Săcuieni: Ianache

⁷⁹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 61–73; Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, în *Analele Academiei Române*, extras din *Memoriile Secției literare*, Seria a II-a, tom 40, (1920), p. 35; Cornelia Pillat, *Locul bisericii din Roata-Cătunu în istoria artei Țării Românești*, în SCIA, seria artă plastică, XV, 1968, nr. 2, p. 203, fig. 6.

⁸⁰ G. Millet, *op. cit.*, p. 94, fig. 35.

⁸¹ N. Cartoian, *op. cit.*, p. 74–77; G. Millet, *op. cit.*,

p. 621; Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 206, fig. 7.

⁸² G. Millet, *op. cit.*, p. 363, 376.

⁸³ Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 209, fig. 10.

⁸⁴ Idem, *Tradiție și inovație...*, p. 64, fig. 10; G. Millet, *op. cit.*, p. 377–379.

⁸⁵ Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 65, fig. 11; G. Millet, *op. cit.*, p. 397–460.

⁸⁶ Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 88.

și Mihail Monahul⁸⁷, la Roata-Cătunu: Dumitru și Răducu⁸⁸, la Topolnița: Dima vlah și Gheorghe grec. Faptul că din sud-estul european nu mai puteau veni, ca altă dată, meșteri străini, care să impună rezultatele experiențelor lor, a dat prilejul zugravilor români să-și manifeste propria lor personalitate. În secolul al XVII-lea ei puteau să aleagă, potrivit necesității epocii de îmbogățire a cunoștințelor, temperamentului lor, sau gustul ctitorilor, imagini mai vechi sau mai noi, selectate din amplul repertoriu iconografic, îmbogățit mereu cu noi variante sau cu noi compoziții, prilejuite și de pătrunderea din ce în ce mai activă a influenței artei occidentale.

Ceea ce impresionează însă nu este farmecul povestirii și nici ineditul senzațional ci echilibrul și claritatea distribuirii programelor iconografice și logica asocierii scenelor, prin care se califică o gândire în stare să opteze pentru ceea ce era mai necesar în figurarea unor chintesențe. Această unitate de concepție ar corespunde centralismului activității culturale medievale păstrate încă cu strictețe. Dar îmbogățirea scenelor cu amănunte narrative demonstra nevoia de a da un înțeles mai complex unor scheme epuizate de veacuri, simptom revelat și în diversificarea ce începuse să se anunțe în preocupările culturale, nu numai în țările noastre dar în întregul sud-est european.

Dacă despre arhitectură s-a putut spune că în această epocă « a avut loc o sinteză deplină, unitară și realizată în forme de-a întregul muntenesci a tuturor elementelor moștenite din secolele precedente⁸⁹ », de asemenea se poate afirma că și în pictură spiritul inovator a constatat în a da corespondența înțelegerii românești fondului iconografic și el moștenit.

TRADITION ET INNOVATION DANS L'ICONOGRAPHIE DE LA PEINTURE DE VALACHIE À L'ÉPOQUE DE MATEI BASARAB

RÉSUMÉ

Accédant au trône après des décennies de troubles, Matei Basarab (1632—1654) se préoccupa systématiquement de consolider la culture orthodoxe et de ce fait l'unité nationale menacée par les courants de la Réforme et de la Contre-Réforme et de maintenir ainsi la cohésion spirituelle avec les peuples balkaniques subjugués par l'Empire ottoman. À ce centralisme strictement préservé de l'activité culturelle médiévale correspondra l'unité de conception des programmes iconographiques de quelques ensembles de peinture datant des trois premiers quarts du XVII^e siècle, ce qui nous a déterminé de dénommer cette période « époque de Matei Basarab ». Comme il s'agit d'églises de petites dimensions, le système de distribution du programme de l'autel et du naos sur les demi-calottes des absides — dans le cas du triconque — ou sur les tympans latéraux — dans le cas du plan rectangulaire — sur un unique registre à scènes, séparé de la frise des saints debout par une suite de médaillons, a été le même, quoique certains monuments fussent des fondations voivodales, tandis que d'autres appartenaient aux membres de la faction des boyards autochtones. Car il est certain que ce système, reproduisant d'ailleurs d'anciens prototypes et repris à l'église du monastère Arnota, fondation de Matei Basarab, a également servi de modèle pour les églises de Băjești, de Săcuieni, pour l'ermitage de Roata Cătunu, l'église du monastère Crețulești et l'ermitage de Topolnița. De l'église du monastère Plătărești et de l'église de Dobreni seules subsistent les peintures du pronaos.

Dans cet encadrement délimité, le plus adéquat aux surfaces offertes, la sélection des scènes et l'amplification par degrés des programmes, dans l'autel et dans le naos aussi bien que dans le pronaos, révèlent une pensée unitaire, dont le but était d'accentuer le rituel orthodoxe du sacrement de l'eucharistie, la célébration de la Sainte Vierge, des anges, des saints et des icônes, dont le culte était périclité par la propagande calvine. D'autre part, la représentation dans le naos, sur le registre à scènes, du cycle de la Passion, couronné par des scènes choisies afin de prouver la finalité victorieuse des souffrances de Jésus par sa Résurrection, ainsi que l'importance attribuée à la représentation des martyres des saints guerriers, dans le pronaos, démontraient non seulement l'intention de renforcer par ces exemples la foi ancestrale, mais aussi d'encourager la lutte contre le péril continu de l'impérialisme ottoman. C'est par cela que la tradition se manifeste dans

⁸⁷ I. Mihail, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁸ Cornelia Pillat, *Locul bisericii din Roata-Cătunu*, p. 211,

⁸⁹ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, Emil Lăzărescu, *Introducere*, p. 12.

la culture et dans l'art de cette époque, tandis que l'enrichissement du répertoire iconographique avec des détails narratifs, retrouvés et réédités d'ailleurs du vaste réservoir de la peinture de tradition byzantine ou empruntés à l'iconographie occidentale, mais parfaitement intégrés au style de notre peinture, atteste le besoin de renouveler et de donner un sens plus complet à des scènes émoussées au cours des siècles. Pourtant ce n'est pas le charme de la narration, ni l'inédit sensationnel qui nous frappent, mais l'équilibre et la clarté de la distribution des programmes iconographiques et la logique dans l'association des scènes, témoignant d'une pensée capable d'opter pour ce qui est nécessaire en vue d'exprimer une quintessence. Comme on le sait, la plupart de ces peintres étaient roumains. Le fait que les artistes du sud-est européen étaient empêchés de venir, comme par le passé, et d'imposer les résultats de leurs expériences permit aux peintres autochtones de développer leur personnalité. C'est dans la manière d'appliquer la spiritualité roumaine au fonds iconographique hérité que réside par conséquent l'esprit novateur.

CONTRIBUȚII LA O ISTORIE A ARTEI PĂTURILOR MIJLOCII; CTITORII DE VĂTAFI DE PLAI DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ*

de TEODORA VOINESCU

Studii recente asupra mai multor zone artistice din Țara Românească a veacului al XVIII-lea și din primele decenii ale veacului următor relevă utilitatea unor studii pe etape limitate și pe grupe sociale, care, acumulînd date noi, să contribuie la deschiderea unui orizont tematic lărgit asupra artei sfîrșitului evului mediu românesc. Rezultatele ce expunem sînt obținute dintr-o asemenea cercetare întreprinsă asupra unui grup de monumente, puțin sau de loc cunoscute; ctitorii ale vătafilor de plai, ale căpitanilor de martologi, ale vameșilor și schilerilor și se înscriu între contribuțiile esențiale asupra aspectelor unei asemenea viziuni a artei medievale tîrzii.

Problema plaiurilor a fost analizată pînă acum numai din punct de vedere administrativ¹, fără să se fi atins vreodată aspectul artistic și cultural. Viața plaiurilor nu poate fi redusă însă la o simplă delimitare convențională, căci urmărită pe toată zona de sub munte, ea lasă să se vadă că în realitate este vorba de un fenomen complex, viu și specific local.

Instituția plaiurilor este foarte veche, punctele de trecere fiind menționate documentar în veacul al XV-lea². Ar fi fost de așteptat ca activitatea artistică legată de acest factor să fie și ea tot atît de veche. În realitate însă, fenomenul artistic al ctitoriilor de plai se dovedește mai recent și se situează în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea. El coincide cu momentul în care, odată cu organizarea stabilă a plaiurilor, conducătorii acestor teritorii din regiunea de sub munte devin efectiv conducătorii aparatului administrativ local. Se știe că în secolul al XVIII-lea, veniturile vătafilor de plai atinseseră proporții deosebit de mari, fie prin cîștiguri ilicite³, fie

* Textul comunicării prezentate la cea de-a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de artă bizantină din Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România în ziua de 7 noiembrie 1972. În această formă textul are caracterul unei prezentări de material și puneri de probleme; dezvoltat, urmează să formeze obiectul unui studiu mai larg asupra artei păturilor mijlocii sub toate aspectele ei.

¹ N. Gr. Dinculescu, *Vechi împărțiri administrative*, în *Arhivele Olteniei*, II, 1923, p. 165–179; C. Filitti, *Despre vechea organizare administrativă a Principatelor Române*, București, 1935; Paul Negulescu, *Istoricul județelor din Ro-*

mânia, în *Revista de drept public*, XVII, 1942, p. 82–105; N. Stoicescu, *Despre organizarea pazei hotarelor în Țara Românească*, în sec. XV–XVI, în *Studii și cercetări de istorie medie*, vol. IV, 1960, p. 191–222.

² N. Stoicescu, *op. cit.*

³ Dintr-o poruncă pe care o dă Alexandru Moruzi în anul 1794 aflăm că fusese vătaf la plaiul Cozia un Constantin proinpolcovnic, care făcuse multe jafuri și geremele locuitorilor dintr-acest plai. Domnitorul Moruzi dă ordin caimacului Craiovei, Nicolae Hangerli, să-l ducă cu mumbașir în plaiul Cozia și să-l silească să dea înapoi tuturor locuitorilor tot ceea ce prin silnicie luase de la ei (V. A. Urechîă, *Istoria românilor*, vol. V, București, 1893, p. 88–89).



Fig. 1. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Ion Urșanu vâtaful și mama sa, Nedelea. Detaliu din tabloul votiv.

prin ajutorul dat contrabandiștilor și răufăcătorilor, ca să nu mai amintim de avantajele ce decurgeau din slujba pe care aceștia o îndeplineau⁴. Se naște astfel o mică boierime locală, cu multiple posibilități materiale care permit vâtafilor de plai să fie nu numai deținătorii a suficiente bunuri, dar să și aspire a-și satisface veleitățile de ctitori în regiune⁵. Despre acest nivel de viață ne vorbește călătorul francez Théodore Margot, când se referă la întâlnirea sa cu cel mai influent dintre vâtafi de plai din Vîlcea, Ion Urșanu, în casa

⁴ N. Stoicescu, *op. cit.*

⁵ Se cunosc documentar mai multe nume de vâtafi care au desfășurat o activitate constructivă decît numărul monumentelor ce s-au păstrat. Astfel, este menționat în cursul veacului al XVIII-lea, ca ctitor al schitului Trei Ierarhi din Ocnele-Mari, Fiera vâtaful (N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I. Țara Românească*, vol. 2 (Indice), Craiova, 1970; G. Popescu-Cilieni,

Schituri oltene necunoscute, în *Mitropolia Olteniei*, VIII, 1956, nr. 1–3, p. 114–127). Lui Avram vâtaful i se atribuie biserica de lemn din satul Greci, mahalaua Măgura, din 1773 (*ibidem*). Însăși în activitatea lui Ion Urșanu figurează mai multe monumente decît cele prezentate în studiul de față, printre care cităm biserica din Marița, mahalaua Zăvoianu, biserica din Recea, mahalaua Ripa, și cea din mahalaua Gruiu (1810), azi dispărute.

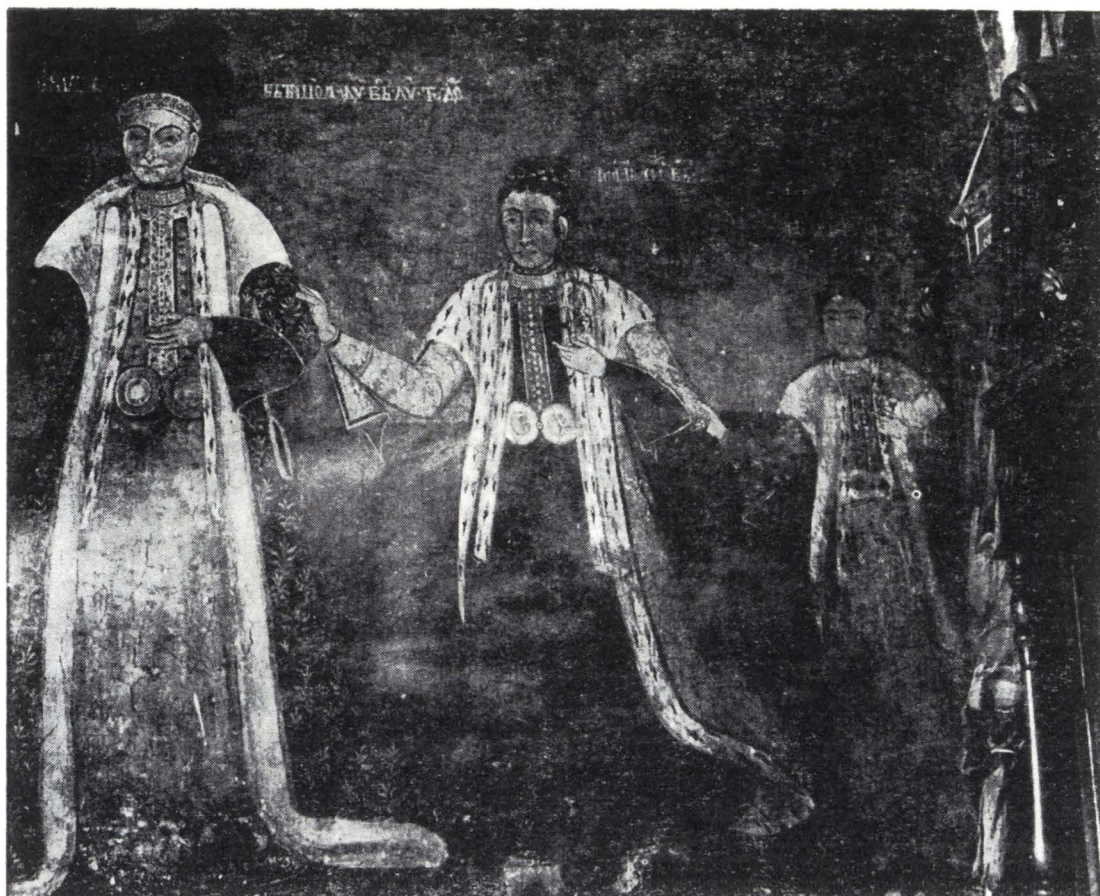


Fig. 2. — Biserica din Biscenii-de-Jos. Jupînița Ancuța vătășoia lui vâtaf Tudor și ficele acestora, Maria și Anghelina.

acestuia de lingă Drăgășani, « mobilată cu eleganță, lucru ce nu se vede la mulți din proprietari chiar și mai avuți »⁶.

În tablourile votive, vâtafi de plai sînt înfățișați purtînd costume boierești, deosebindu-se net de ctitorii din rîndul preoșimii și al țărănimii libere, reprezentați alături de ei în ample galerii de portrete. A fost în intenția vâtafilor de plai de a afirma astfel prestigiul social al păturii lor, cît și solidaritatea cu colectivitatea plaiurilor din mediul căroră proveneau.

Grăitoare pentru acest aspect sînt portretele aceluiași Ion Urșanu — din bisericile din Tîrgul Hurezi (fig. 1), Urșani, Cociobi-Slătioara și Viorești — care sînt azi cele mai numeroase și mai semnificative din întreaga serie de portrete de vâtafi de plai, opere ce leagă numele acestora de o serie de ctitorii ale artei păturii mijlocii de la începutul veacului al XIX-lea. Cel mai vechi exemplu cunoscut azi din veacul al XVIII-lea rămîne portretul vâtafului Ștefan de la Bărbătești-Vătășești (1712), ca și cel al lui Tudor « vâtaf za plaiu sud Săseanul » din biserica Biscenii-de-Jos, comuna Calvin, monument ce făcea parte atunci din vechiul județ Săcuieni sau al Saacului, azi desființat⁷. Și nu fără intenție

⁶ Théodore Margot, *O viațorie în cele șaptesprezece districte ale României, antiquități, curiozități naturale, statui, orașe, monumente, date istorice, usuri, moravuri*, București, 1859.

⁷ Din informațiile documentare cunoscute rezultă că județul Saac sau Săcuieni a existat pînă la 1 ianuarie 1845, cînd a fost desființat. Cuprinsul acestui județ era mai mare

decît al județelor Prahova și Buzău. Printre tirgurile mai importante făceau parte Săcuieni, Teleajen, Bucovăț, Vălenii-de-Munte, Urlați și Mizil. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu mutarea drumului de comerț spre Brașov de pe valea Teleajenului pe cea a Prahovei, scade și însemnătatea tirgurilor de pe vechiul drum, fapt ce a determinat însăși



Fig. 3. — Biserica din Bîscenii-de-Jos. Maria, fiica vătafului Tudor.

au reprezentat zugravii, la Calvinii, pe soția și fiicele vătafului (fig. 2 și 3) în costume boierești, în care abundența accesoriilor subliniază o somptuozitate căutată. Fenomenul este comun și se impune generalizat în toate regiunile de sub munte, la sfârșitul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale veacului al XIX-lea, și se poate urmări permanent în monumentele ce păstrează chipuri de vâtafi de plai ca cele ale lui Anastasie Crisuhni-matist (biserica din Racovița), Nicolae Vătaful, fiul ceașului Radu (biserica din Crene-nari), Alexandru Olănescu (biserica Sfinții Voievozi din Olănești), Radu Vătășescu (biserica din Pietroșița), Constantin Robescu (biserica din Robești), Tănase Vătaful (biserica din Ciuta), Jupân Ioan vâtafu Tali și Cincă Căpitanul (biserica din Oteșani) și alții. Numărul acestor imagini se îmbogățește cu portretele vameșilor și căpitanilor de martologi ce se încadrează, ca și cele ale schilerilor, în aceeași grupă, dintre care nu ne putem reține a remarca cu precădere portretul lui Necula Grecul (fig. 4), căpitanul de Loviște, din bise-

dispariția județului respectiv. Județul Săcuieni avea două plaiuri, dintre care unul era plaiul Săseanul, în cuprinsul căruia se afla biserica din Bîscenii-de-Jos, comuna Calvinii (Ecaterina Zaharescu, *Vechiul județ al Saacului în lumina*

istorică și antropologică, în *Buletinul Societății geografice*, t. XLI (1922), p. 147–173 și C. C. Giurescu, *Județele dispărute din Țara Românească*, București, 1937, p. 8, extras din *Omagiu Profesorului Gusti*).

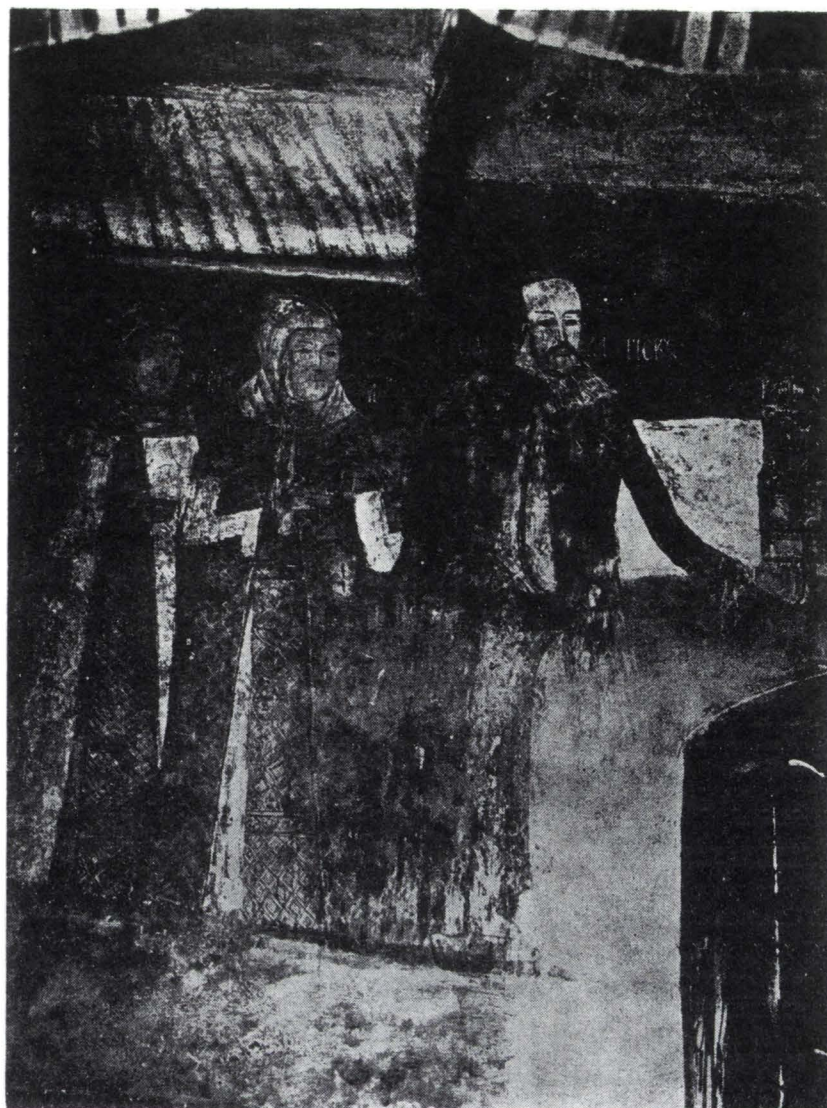


Fig. 4. — Biserica din Titești. Necula Grecu, căpitan de Loviște.

rica de la Titești, care se impune atît prin figura sa de om iscusit și influent, cît și prin atitudinea sa marțială, subliniată prin costumul său de înalt demnitar — roșu cardinal căptușit cu blană de vizon — în care a fost înfățișat.

Țăranii nu lipsesc din aceste galerii de portrete, în care îi întîlnim — tineri și bătrîni — pe glafurile ușilor din pronaos de unde invadează uneori și în naos. Așa ne apar țăranii din bisericile din Țara Loviștei (fig. 5) în autenticul lor port local, cu tipurile lor austere și viguroase, specifice oamenilor de la munte, cum sînt de pildă cei din portretele lui Ișcu, ale Margăi, Dobrii și Ana slujnica (fig. 6) din biserica din Titești. Fenomenul este frecvent și în plaiul Hurezi unde, printre altele, menționăm portretul Stanii (fig. 7) și al lui Nicolae Ceaușu (fig. 8), om de încredere al satelor din plai, ca să nu ne mai oprim asupra frizelor de țăranii bine cunoscute din biserica de la Urșani. Tratatate fără nici o intenție de înfrumusețare convențională sau de artificii, aceste portrete se înscriu pe linia unor căi deschizătoare de drumuri ce-și găsesc puncte de plecare în arta ctitoriilor de plai. Privite în ansamblu, împreună cu portretele unor reprezentanți din rîndul miciei boierimi și al preoțimii locale, cum sînt cele ale boierilor Cîndești de la Ciuta și cele din bisericile din Cremenari (Popa Neacșu și Stanca soția sa, fig. 9), Titești (Ereu Dumitru



Fig. 5. — Biserica din Titești. Portret de bărbat în costum popular.



Fig. 6. — Biserica din Titești. Ana slujnica.

și Diaconița Safta, fig. 10) și Racovița (Toma Erei, Dumitru Erei și Ioana Diaconeasa, fig. 11), ele reprezintă azi o sursă prețioasă de localizare istorică.

O privire asupra hărții celor 17 plaiuri existente la sfârșitul veacului al XVIII-lea⁸, care se succed începînd din plaiul Mehedinților și pînă în cel al Rîmnicului-Sărat, pune în lumină o întregă zonă a bisericilor ctitorii de plai. Acestea sînt așezate fie în fostele reședințe ale vătafilor, în localități ca Pietroșița și Fieni, în Ialomița și la Bîscenii-de-Jos, în

⁸ La sfârșitul secolului al XVIII-lea sînt cunoscute documentar 17 plaiuri și anume: Rîmnic (jud. Rîmnicul-Sărat), Slănic și Pirșcov (jud. Buzău), Plaiul despre Buzău, Plaiul despre Teleajen (jud. Saac), Prahova (jud. Prahova), Ialomița

și Dimbovița (jud. Dimbovița), Nucșoara și Dimboviței (jud. Muscel), Areful și Loviștea (jud. Argeș), Cozia și Horezul (jud. Vilcea), Vilcan și Novaci (jud. Gorj) și Plaiul Muntelui (jud. Mehedinți) (a se vedea C. Filitti, *op. cit.*).



Fig. 7. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Stana.

Buzău, fie în cuprinsul fostelor târguri, ca la Drăgășani și Tîrgul Hurezi, la punctele vamale ale drumurilor de comerț ce legau Țara Românească cu Brașovul și Sibiul, ca de pildă la Dragoslavele și Rucăr, în centrul plaiurilor mai importante, ca de pildă în Țara Loviștei, la Titești și în plaiul Arefului, la Bucșanești. Le întâlnim de asemenea în locuri dintre cele mai izolate, dar care constituiau prielnice obiective strategice pentru a asigura la nevoie adăpost pentru plăieși și a ajuta pe vâtafi la controlul plaiului, cum este cazul cu bisericile din Cociobi și Viorești, prima orientată spre Parîng, cea de-a doua așezată în poiana numită la « Rîpi », pe valea Cernei. Cu excepția bisericii din Bărbătești-Vătășești, ctitoria vâtafului Ștefan, de la începutul veacului al XVIII-lea (1712)⁹, ansamblurile păstrate aparțin atât celei de a doua jumătăți a veacului al XVIII-lea (bisericele Bucșanești¹⁰ (1748), Titești¹¹

⁹ Cf. pisană bisericii din Bărbătești-Vătășești: « Această sfântă și dumnezeiască beserică ziditus-au din temelia ei întru slava sfântului arhieru Nicolae din temelie cu toată cheltuiala dumnealui Ștefan văt<af> și a soției lui Iliana în zilele lui Ștefan Voevod Cantacuzino și chir Damaskin episcop Rîmnic ca să fie tuturor bună pomenire în veci. Amin, mesița. iul. leat. 7220 » (1712). Piatra de mormînt a vâtafului, cu inscripția astăzi ștearsă, se găsește în partea

stîngă a pronaosului bisericii.

¹⁰ Cf. pisană bisericii din Bucșanești, 1748, hram Adormirea, Sf. Gheorghe și Mihail; cf. V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească din Argeș. Note istorice și arheologice*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (= BCMI), 1917–1923, p. 34, nota 1.

¹¹ Cf. textul pisaniei bisericii din Titești: « Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu plinirea Sfîntului Duh,



Fig. 8. — Biserica din Țîrgul Hurezi. Nicolae Ceaușu.

(1761) (fig. 12), Ciuta¹² (1762) (fig. 13), Pietroșița¹³ (1764), Oteșani¹⁴ (1773), Bîscenii-de-Jos¹⁵ (1775), cit și primelor decenii ale veacului al XIX-lea (Țîrgul Hurezi¹⁶ (1800), Urșani¹⁷ (1800), Vioarești¹⁸ (1804), Cociobi¹⁹ (1804), Fieni²⁰ (1804), Robești²¹ (1777-1817), Raco-

urzitu-s-au această sfântă biserică din temelie ei, intru cinstea sfinților și mai marilor voievozi Mihail și Gavril, dintru osteneala robilor lui Dumnezeu Ierodiacon Dumitru, Safta, Duminică diacon, Ruxandra, Jup. Pană Iscru, Marta, Deicu, Dobra, Voica, Scarlat Ghica Voevod leat 7269 (1761). Și cine s-ar milosti a mai ajuta să fie titor ca și cei ce au făcut din temelie. Ereu Martin, Stanca, Pis. Preda Diacon ».

¹² Cf. pisania bisericii din Ciuta: «... din temelie iaste făcută de robii lui D<u>mnezău Silvestru eromonah, dimpreună cu frate său Tănase vâtafu de plai și s-au săvîrșit în zilele prea luminatului Domn Io Costandin Nicolae Voevod la anul de la Hristo>s leat 1762, avgust 2, 7270 »; a se vedea și N. A. Constantinescu, *Biserici și mănăstiri din jud. Buzău*, în *BCMI*, XVII (1924), p. 141–142 și N. Iorga, *Biserica din Mărgine sau Ciuta*, în *BCMI*, XXVI (1933), p. 172.

¹³ Cf. pisania bisericii din Pietroșița: «... carea s'au făcut din temelie până în sfârșit după cum se vede de înpodobită și cu zugrăvitu în zilele prea luminatului domn

Ion Alexandru Scarlat Ghica Vvodu fiindu Mitropolit a toată Ungrovlah<ia> chiriu chiru Grigorie, prin osteneala și toată cheltuiala dumnealui jupan Negoită sin Șărbă Fusea, cupeș ot T<ă>rgoviște i a dumnealui Radu văt za plaiu Ialomîț<i> sin Bordea Vătășescu ot Petroșița, <...> și s'au început la leat 1765 iunie 7 dni și s'au săvârșit la anii de la Hs. 1767 iar de la Adamu 7275, Octom. 10 zile fiindu ostenitoru și Marin brat văt »; N. Iorga, *Trei biserici de sat muntene*, în *BCMI*, XXIV (1931), p. 52–56; V. Drăghiceanu, *Călăuza monumentelor istorice din jud. Dimbovița, Țirgoviște*, 1907.

¹⁴ Cf. pisania sculptată de deasupra fostei intrări în pronaos: «S-au făcut de dumnealor Jupin Ioan vatafu Tali și Jupin Nanu Grecu de la Cearumel; Costandin, Drăghici, Cincă pocomnicu brestego titor... » leat 1773.

¹⁵ Cf. pisania bisericii din Bîscenii-de-Jos: «... iar de zugrăvit s-au săvîrșit în zilele înălțatului Domnu Io Alexandru Ipsilanti Voevodu prinu osteneala și toată cheltuiala dumnealui panu Tudoru Sesianulu vâtaful de plaiu și s-au ziditu



Fig. 9. — Biserica din Cremenari. Stanca Erița, soția părintelui Neacșu.

vița²² (1820), Cremenari²³ (1828), la care se adaugă ctitoriile de vătafi de plai din județele Gorj și Mehedinți²⁴). Repartiția teritorială a acestor ctitorii confirmă atât permanența, cât și generalizarea fenomenului în cuprinsul tuturor plaiurilor, subliniată și în analiza portretelor votive.

Ne limităm a semnalăa câteva trăsături caracteristice picturii din cuprinsul monumentelor acestei grupe și în primul rând pe cele care vădesc corelația acesteia cu literatura populară și deci și cu întregul curent cultural al epocii.

din temelie precum să vede, s-au săvârșit în luna lui Maiu 9, leat 1775 »; a se vedea și N. Iorga, *op. cit.* și N. Constantinescu, *Biserica Sf. Nicolae din Biscenii de Jos*, în *Îngerul*, IX, 1937, nr. 6, p. 313—319 și nr. 7—8, p. 396—406.

¹⁶ Cf. pisania: « ... este din temelie zidită și înfrumusețată cu toată cheltuiala și osteneala dumnealui jupanu Ioanu Urșanu carele și vătafu se află plaiului Hurezu și a dumnealui jupan Costandinu Covrea, i jupaneasa Stanca », 1800—1804; cf. și V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, II, 1933, f. 76, p. 53.

¹⁷ Cf. pisania: « Această sfântă și dumnezeiască biserică iaste din temelie zidită și înfrumusețată cu toată cheltuiala și osteneala dumnealui jipanu (sic) Ioan Popescu, care și vătafu să află acestui plaiu Hurezu intru cinstea și lauda praznicului Vovidenia Sfintei Născătoarei de Dumnezeu, care și intru pofali (sic) sfântului Ion Botezătoru aceste amândouă sfinte praznice le săvârșăște Dumnealui ctitoru cată de a se pomeni dumnealui și părinții cei răposați în veașnică pomenire pe tot neamu dumnealui. Și s-au zidit această biserică în zilele Măriei Sale Costandinu Moruzi-



Fig. 10. — Biserica din Titești. Ereu Dumitru și Diaconița Safta.

O simplă incursiune în bisericile ctitorite de vătafi din cuprinsul plaiurilor lasă să se vadă procesul prin care pictura dezvoltată pe fondul iconografiei brîncovenenești își îmbogățește treptat conținutul cu teme aparținînd textelor hagiografice și pur narative ale literaturii populare. Fenomenul ne apare firesc într-o perioadă de cultură ca cea a veacului

Vodă cu blagoslovenia Sfinției Sale episcopu Nectare, la ani de la (Hs) 1800 Iulie 22. Inceputu-s-a lucrarea să desăvârșită 180 <...>. Si la această besearică s-au mai îndemnat de au mai ajutat și alți ctitori cu bani și cu ajutori, cum cu osăbire a să pomeni. Vii: Ionu, Nedelea, Costandin, Dumitru, Nicolae ereu, Ion, Florea, Stanca, Nicolae diaconu, Dumitru, Stanca, Pătru, Dumitru, Mihai. Morți: Mihăilă, Barbu, Pătru, Stan, Stanca, Dumitru, Ion ereu, Florica, Costandin, Radu, Stoica, Dumitru, Costandina și cu tot neamul lor, Gheorghe, Florica, Pătru, Dumitru ». Cf. și V. Brătulescu, *Biserica din Urșani-Vilcea*, în *BCMI*, XXX (1937), p. 98–109.

¹⁸ Cf. Maria Golescu, *Biserica din Viorești*, în *Boube de Griu*, an. IV, 1933, nr. 1.

¹⁹ Nu păstrează pisană veche; în pisană din 1936 e menționat că a fost zidită în 1802, cu cheltuiala lui Ion Vătaf Urșanu. Portretul vătafului împreună cu cel al mamei sale se păstrează în interiorul bisericii, pe peretele de miazăzi al pronaosului.

²⁰ Cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 303.

²¹ Cf. V. Brătulescu, *Biserici din jud. Argeș*, în *BCMI*, XXVI, 1933, p. 30–40 și *idem*, *Biserici din Argeș și Vilcea*, în *BCMI*, XXVII, 1934, p. 45–46.



Fig. 11. – Biserica din Racovița. Ioana Diaconeasa.

al XVIII-lea, ce s-a dovedit atât de receptivă unor variate forme și curente provenite din medii diferite și a căror largă circulație atinsese acum – prin scris și tipar, dar și pe cale orală – mediul păturilor mijlocii pînă în îndepărtatele sate de plăieși.

Astfel, la tematica obligatorie tradițională, ce-și pierde semnificația simbolică, se adaugă teme noi, cu o semnificație mai direct alegorică, care se încadrează perfect mentalității poporane, nivelului corespunzător al unei societăți culturalizate în măsura capacității încă restrînse de acumulare de care dispunea populația plaiurilor în condițiile de viață locală.

În naos, ca la mănăstirea Hurezi, pictura prezintă un accentuat caracter narativ, Ciclul Patimilor apărînd acum mult îmbogățit cu teme legate mai ales de actul judecării, răstignirii și coborîrii în iad a lui Isus pentru mîntuirea sufletelor celor drepti

²² Cf. pisania recent dezvelită, cu următorul conținut: « Această sfîntă și dumnezeiasă biserică nevoitus-au cu roată osîrdia dumnealui postelnicu Anastase Cisuhrimatistil vătaf la acest plai și un preot anume Toma ot Dobriceni ce au stat preot dela hirotonie fost-au purtător de grijie la toate și la cheltuială, săvîrșitusau prin Ioan Diakon, 1820, iunie 16 zile ».

²³ Cf. N. Iorga, *Moștenii din Cremenari. O contribuție la*

vechea viață a satelor muntene, în *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii istorice*, III, T. XII (1932); idem, *Trei biserici...*

²⁴ Cercetările asupra monumentelor din județele Gorj și Mehedinți, cu citorile vătafilor de plai și ale schilerilor, cit și contribuția lui Tudor Vladimirescu la activitatea constructivă a plaiurilor urmează să fie prezentate într-un studiu viitor.

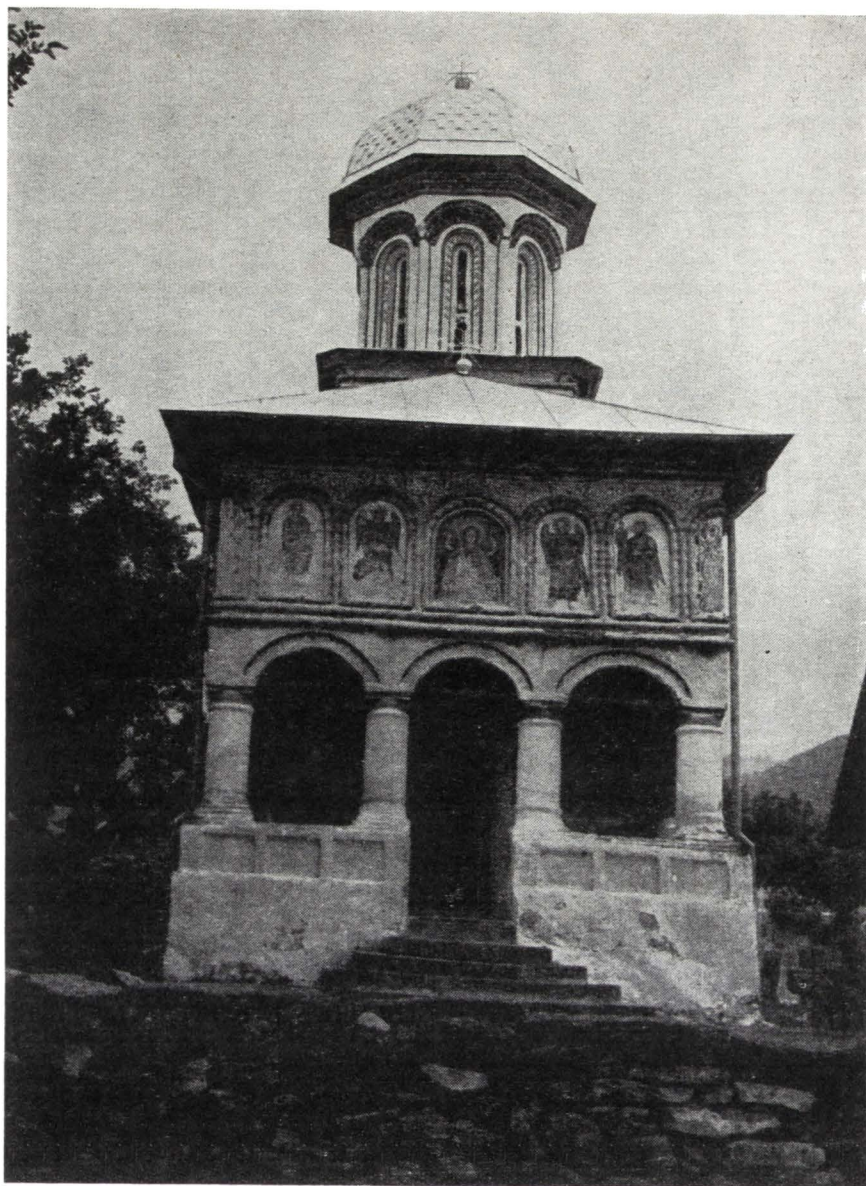


Fig. 12. — Biserica din Titești. Fațada principală.

(Anastasis), subiecte ce vădesc legături cu cuprinsul apocritic al Evangheliei lui Nicodim.

În pronaos, Acatistul Maicii Domnului relevă marele prestigiu de care se bucura încă cultul Maicii Domnului, prestigiu menținut la rîndul său prin larga circulație a unor cărți cu conținut religios de largă popularizare ca: Minunile Maicii Domnului, Visul Maicii Domnului, Călătoria Maicii Domnului în Iad, cît și de textul Protoevangeliei lui Iacob, atît de bogat în relatări despre nașterea și copilăria Fecioarei, literatură al cărei conținut s-a dovedit notoriu în noul proces iconografic.

Totodată zugravii au generalizat, păstrînd-o pînă tîrziu în iconografia ctitoriilor de plai, tema «Acoperămîntului Maicii Domnului» (fig. 14), lărgindu-i totodată și conținutul; sub uriașa mantie a Fecioarei sînt grupați acum, pe categorii sociale, toți laolaltă, împărați, mari prelați, boieri mari și mici, tîrgoveți, călugări, țărani înveșmîntați în costume de epocă. Zugravii dovedesc predilecție în reprezentarea și popularizarea tipului iconografic al

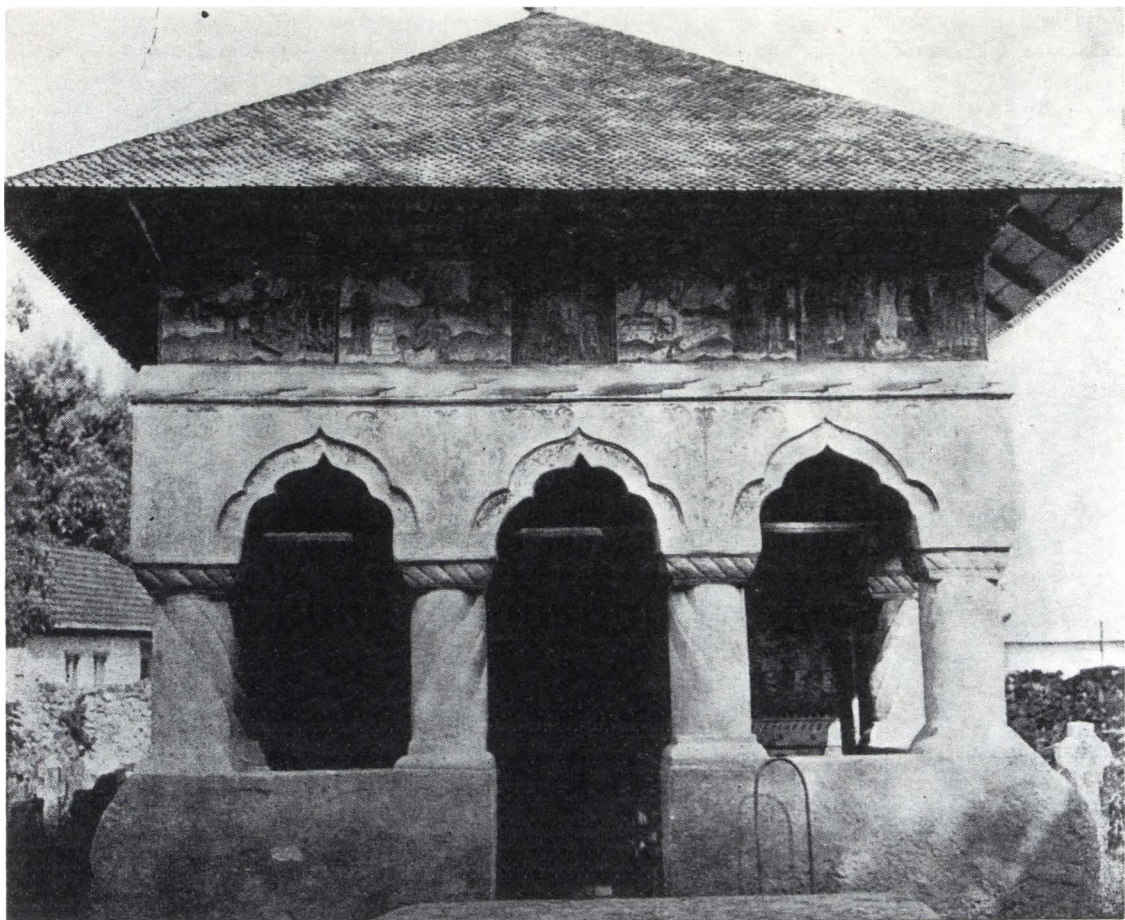


Fig. 13. — Biserica din Ciuta. Fațada principală.



Fig. 14. — Biserica din Cremenari. Acoperământul Maicii Domnului.



Fig. 15. — Biserica din Bîscenii-de-Jos. Ana și Caiafa. Detaliu din Judecata de apoi.

Maicii Domnului înaripată, model ce apare în pictura brîncovenească în pridvorul mănăstirii Govora.

Din întregul ansamblu de pictură al ctitoriilor de plai, iconografia pridvoarelor și fațadelor bisericilor deține un rol prioritar. Conceput să se adreseze mai direct unei sfere cît mai largi de credincioși, programul iconografic al acestora a fost îmbogățit simțitor, devenind un cîmp larg de adaptări și experiențe pentru teme noi. Întîlnim acum reprezentări din cuprinsul Cazaniilor — « evanghelii învățătoare sau cu tîlc » — ca cea din pridvorul bisericii din Tîrgul Hurezi, « Cine vrea să se lepede de sine să-și ia crucea sa și să vină după mine » ce constituie cazanie în a treia duminică a postului mare, scenă în care alături de Iisus apar boierii cu familiile lor în costume de epocă, ca aluzie la însuși vâtaful plaiului, Ion Urșanu.

Geneza, reprezentată acum fără excepție în toate bisericile de plai, dobîndește o desfășurare largă, în care recunoaștem detalii ce vădesc legături cu textele populare, ca de



Fig. 16. — Biserica din Cremenari. Ana și Caiafa. Detaliu din Judecata de apoi.



Fig. 17. — Biserica din Cremenari. « Bogatul nemilosiv » și « Care doarme duminica mult ». Detalii din Judecata de apoi. Iadul.



Fig. 18. — Biserica din Ciuta. « Bogatul nemilostiv ». Detaliu din Judecata de apoi. Iadul.

pildă reprezentarea îngerului Domnului care aruncă semințe bune, în care diavolul va amesteca sămînță de neghină și alte buruieni rele, în scena Izgonirii din rai (Pietroșița, Titești, Racovița). O vădită aluzie la condițiile de viață locale o subliniază și costumația Evei, care în scena muncilor apare torcînd îmbrăcată în costumul țărănesc propriu regiunii plaiului respectiv.

În Judecata de apoi se acordă o deosebită atenție unor personaje ca Ana și Caiafa (fig. 15 și 16), devenite populare prin lectura textelor, și totodată se pune accentul pe episoade ca « Bogatul nemilostiv » (fig. 17–18) și « Cine doarme duminica și nu merge la biserică » care prin caracterul lor moralizator dobîndesc semnificația unor mici scene de gen. Cu o uluitoare virtuozitate zugravii, cu duhul lor popular, animă acum cadrul tradițional al iadului cu o înfinitate de figuri de draci jucăuși care prin isprăvile și șireteniile lor ne devin foarte familiari (fig. 19, 20 și 21). În cuprinsul Raiului, elementul figurativ capătă din ce în ce mai multă amploare, încadrîndu-se firesc în decorul arhitectonic mult orășenizat al incintei cerești (fig. 22).

Zugravii arată preferință și pentru legende apocrife privitoare la Vechiul Testament, cum sînt de pildă « Căderea îngerilor », « Lupta arhanghelului Mihail cu Satanail » (fig. 23), « Cain și Avel », ca la Urșani și Cremenari. Apar acum și frecvente reprezentări ale unor personaje din Vechiul Testament, ca « Dreptul Noe » (Bîscenii-de-Jos, fig. 24) și « Bătrînul Iov ».



Fig. 19. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Iadul.

Martiriile de sfinți și « Sărbătorile » ca și « Minunile » din Ciclul Patimilor, ce îmbracă acum pereții pridvoarelor (Titești, Pietroșița, Urșani), relevă acum inspirații din Mineele de curînd ieșite din tiparnițele Episcopiei de Rîmnic, subliniind o dată mai mult strînsa relație a picturii murale cu teme izvorîte din textele cu caracter religios, devenite populare prin larga lor difuzare în lumea plaiurilor. Zugravii redau cu predilecție viețile acelor sfinți deveniți preferați prin popularizarea acelor texte ce redau viețile lor pline de legende și fapte, ca cele ale sfîntului Gheorghe, ale sfîntului Eustatie Plachida, ale sfîntului Vasile cel Mare, ale sfîntului Nicolae. În iconografia sfinților apare din ce în ce mai frecventă figura sfîntului Cristofor (Titești, Pietroșița, Urșani).

Semnificativă pentru corelația dintre pictură și texte este și iconografia picturii exterioare, cu teoriile de sibile, profeți și prooroci, a căror explicație o găsim, mai ales

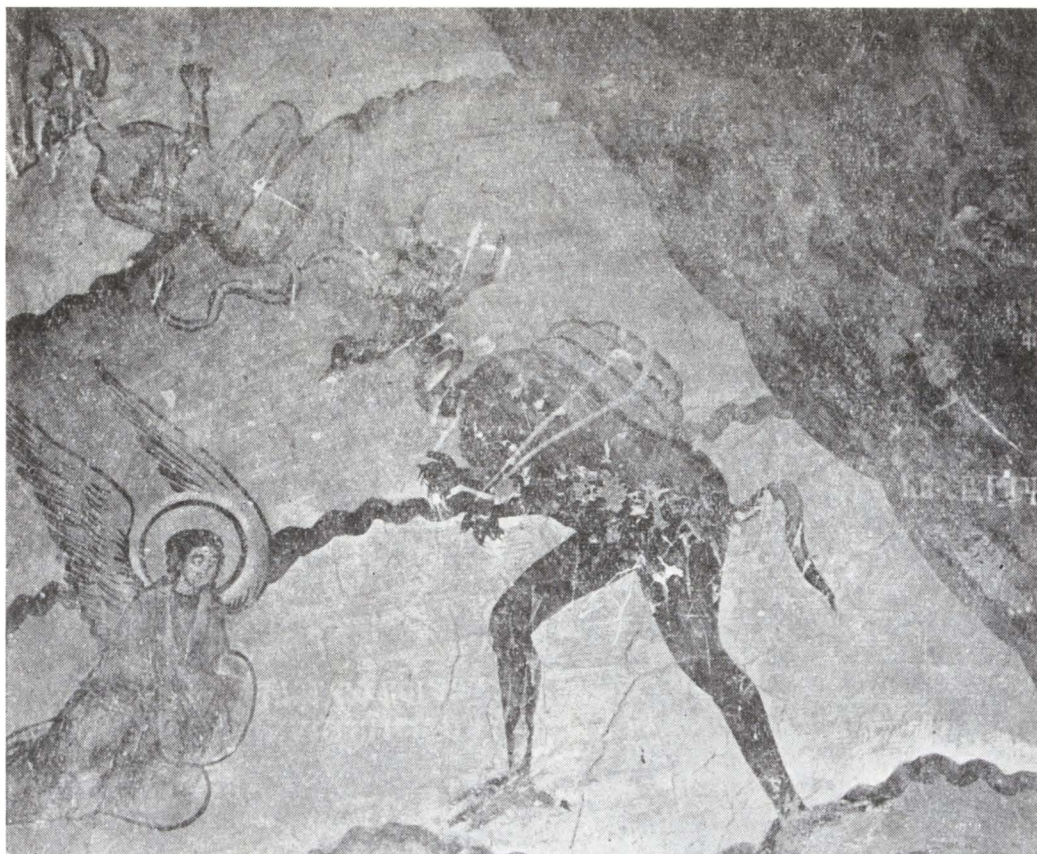


Fig. 20. — Biserica din Ciuta. Draci.



Fig. 21. — Biserica din Cremenari. Detaliu din scena iadului, Judecata de apoi.

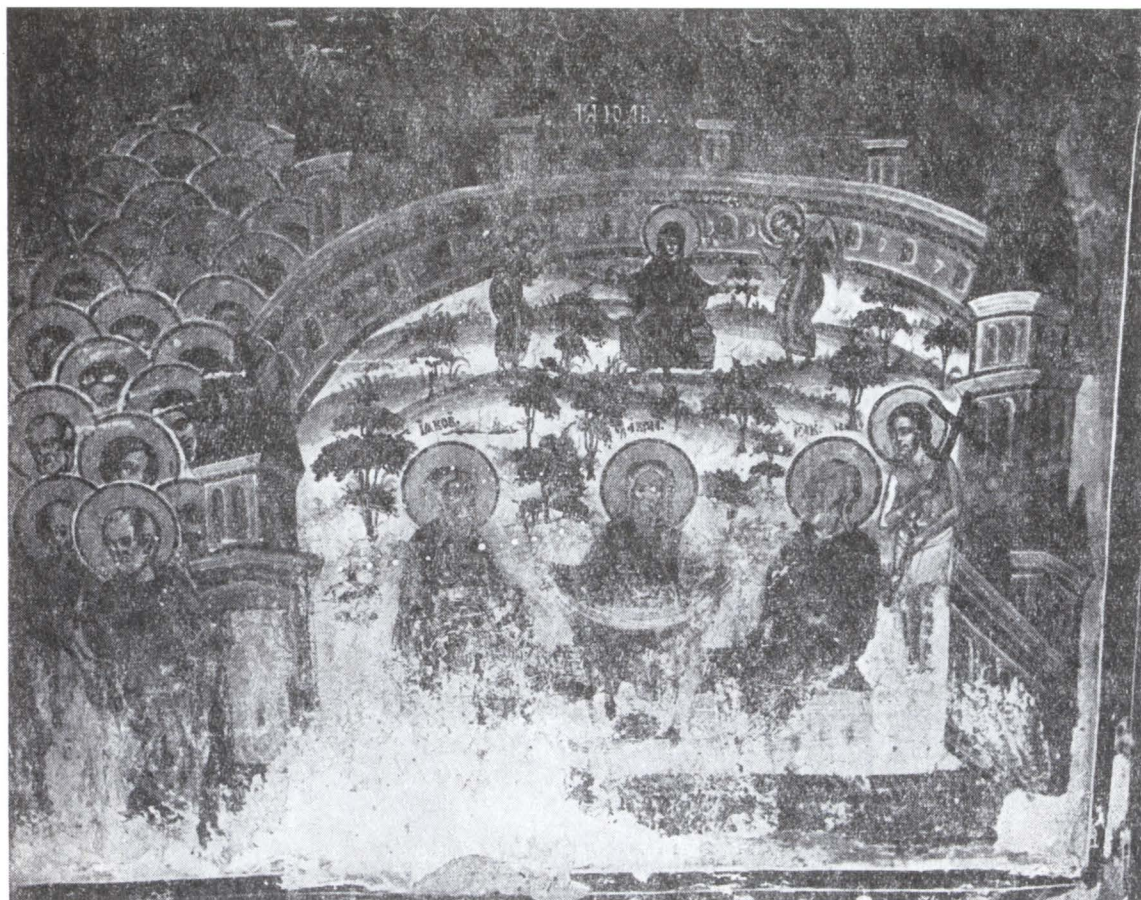


Fig. 22. — Biserica din Tîrgul Hurezi. Raiul.

pentru sibile, ca provenind din Minunile Maicii Domnului²⁵ (Tîrgul Hurezi, Urșani). Și nu întîmplătoare este decorația de pe fațada bisericii din Vioarești, cu tematica sa specială dar atît de evident legată de viața plaiurilor, în care recunoaștem pe însuși vătaful Ion Urșanu cu cetele sale de plăieși recrutați din rîndul moșnenilor din regiunea de sub munte. Pentru că, puțin mai tîrziu, să întîlnim tot în pictura unei biserici de plai, la Otășani, în ctitoria inițiată de Ion Tali și Căpitanul Cincă, vastul și echilibratul ansamblu al Judecării de apoi (fig. 25), reprezentat ca și în Moldova pe întreaga fațadă principală a monumentului. Astfel, prin bogata și specifică decorație a fațadelor repartizată potrivit unui program iconografic încheșat și desfășurat compozițional într-un ritm corespunzător spațiilor arhitecturale de decorat, ctitoriile vătafilor de plai au contribuit la popularizarea și generalizarea și în Țara Românească a picturii exterioare, fapt ce ne îndreptățește să vedem în acest procedeu un sistem decorativ propriu artei păturilor mijlocii.

În climatul ctitoriilor de plai iau ființă tipuri iconografice de o deosebită originalitate, cum este cel al Mortii (fig. 26), care este fie reprezentată în costum de cavaler medieval, ca în biserica de la Titești în Țara Loviștei, fie amintind de modele de proveniență occidentală, popularizate prin gravuri și cărți ilustrate, cum apare frecvent în plaiul Hurezi (Oteșani, Ceașu), fie izvorîită din interpretarea cunoscutului episod «Bătrînul și Moartea» din Istoria și pildele lui Esop (Covrești). De asemenea nu putem trece cu vederea prezența atît

²⁵ Cf. T. Voinescu, *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul Sibilelor*, în SCIA,

seria artă plastică, 17, 1970, 2, p. 195 – 210.



Fig. 23. — Biserica din Cremenari. Lupta arhanghelului Mihail cu Satanail.

de frecventă în cuprinsul iconografiei fațadelor a scenelor de vânătoare și cu ursari, introduse în pictura exterioară a ctitoriilor de plai (Țîrgul Hurezi, Urșani).

Dacă pentru unele epoci artistice unitatea și uniformitatea sînt criteriile pe baza cărora s-au putut stabili judecățile de valori, pentru grupa de monumente de care ne ocupăm, două trăsături opuse coordonatelor de mai sus, și anume receptivitatea și diversitatea, determină trăsăturile stilistice. S-ar putea deduce că aceste însușiri prevestesc rutina ce avea să caracterizeze pictura medievală tîrzie, dacă nu ar fi intervenit în unele zone ale Țării Românești formele pline de vitalitate cu care zugravii ctitoriilor de plai au îmbrăcat atîtea monumente, și dacă nu am avea în vedere că, la sfîrșitul evului mediu, lumea satelor cu climatul sănătos al plaiurilor de veche tradiție moșnenească dispunea încă de destule resurse pentru a nutri cu forța ei creatoare atîtea originale și noi expresii artistice.

Importanța ctitoriilor de plai nu se limitează numai la probleme de ordin iconografic, ci ele așteaptă să fie analizate și din punct de vedere al valorii lor artistice, cu atît mai mult, cu cît de pictura ctitoriilor de plai se leagă nume de artiști cunoscuți, ca Dinu și Manole în plaiul Hurezului, Ilie din Teiuși, Anghel Dozescu și alții, la care trebuie să



Fig. 24. — Biserica din Bîscenii-de-Jos. Dreptul Noe.

adăugăm pe cele ale unor meșteri puțin sau de loc cunoscuți. Dintre aceștia menționăm nume ca cele ale lui Rafail ierodiaconul și Diaconul Dragomir de la Titești, pe Gheorghe zugravul de la Bucșenești, pe Tănase, Anastasie și Petrilă în biserica din Bîscenii-de-Jos, pe Constantin și Mirăuță de la Ciuta, pe Ion zugravul din Brașov, autorul picturilor din Pietroșița, ca și pe alți lucrători și calfe printre care își fac din ce în ce mai mult loc pietrarii (fig. 27 și 28). Formați în mediul local, toți au practicat o artă la nivelul și pe gustul unei clientele recrutate nu numai din rîndul vătafilor de plai, dar al clasei păturii mijlocii în general ²⁶.

Arta ctitoriilor vătafilor de plai prezintă încă multe aspecte legate de arhitectură, sculptură în piatră și lemn, și chiar de pictură, pe care nici nu le-am enumerat aici. Rezultă totuși din această primă și extrem de sumară semnalare — și aceasta rezervată în mare parte

²⁶ Cf. pomelnicul de zugrăvi din biserica din Ciuta cu numele lui Iancu, Costandin și Mirăuță și cel din proscomidia de la Bîscenii-de-Jos ce amintește de Tănase, Năstase

și Petrilă. Semnătura pe chenarul sculptat al intrării a pietrarului Mihai.

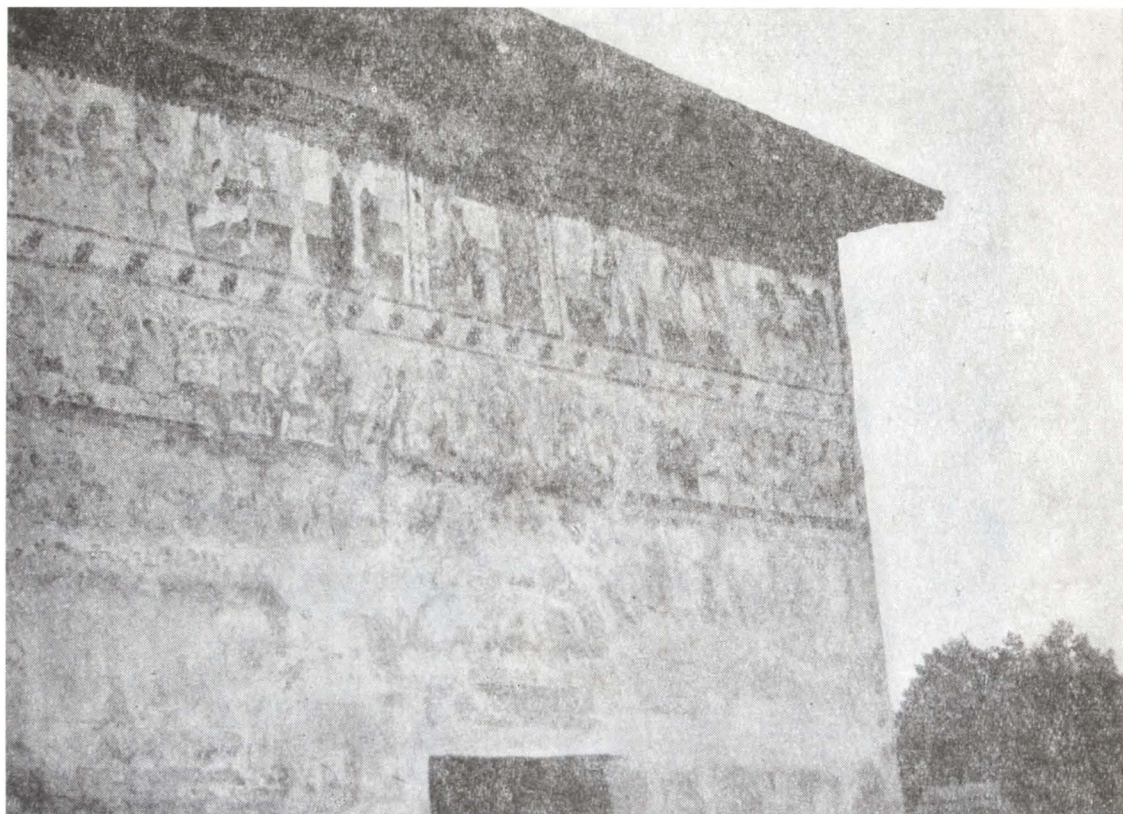


Fig. 25. — Biserica din Oteșani. Judecata de apoi.

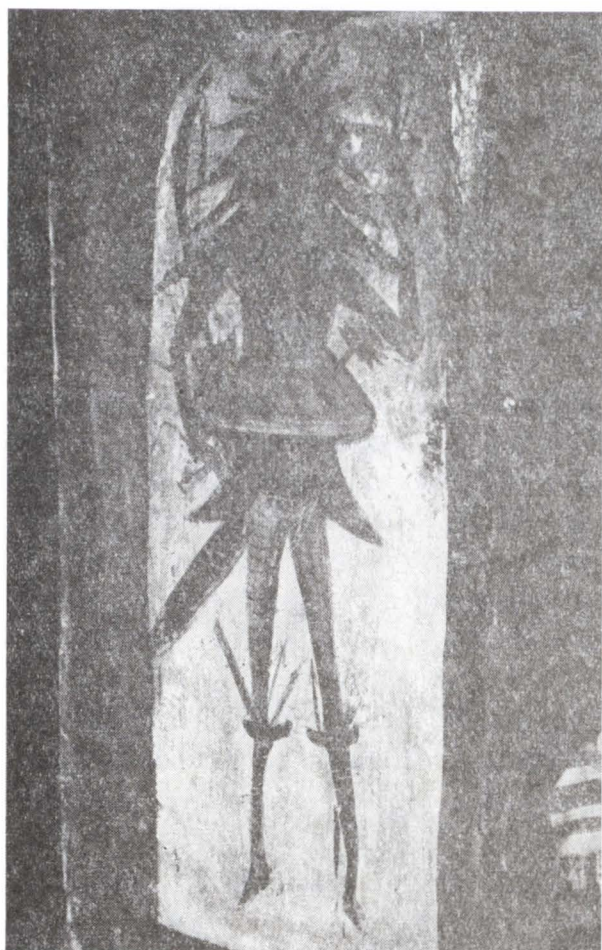


Fig. 26. — Biserica din Titești. Moartea.



Fig. 27. — Biserica din Bîscenii-de-Jos.
Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul.



Fig. 28. — Biserica din Tîrgul Hurezi.
Portalul.

numai iconografeii și portretului —, că problematica artei păturilor mijlocii nu poate rămâne circumscrișă procesului de trecere de la etapa medievală la cea a începutului veacului al XIX-lea — și aceasta interpretată mai ales pe documente din mediul orășenesc —, după cum nici explicarea acestui proces nu poate fi lăsată pe seama contactului direct sau indirect cu sferele de cultură apuseană. Va trebui să se țină cât mai mult seamă în viitor de fenomenele târzii petrecute în condițiile de dezvoltare ale Țării Românești, de toate expresiile artistice cu caracter autohton, născute, ca și ctitoriile vatăfilor de plai, din împletirea formelor tradiționale cu cele provenite din alte domenii de cultură și a căror integrare și selectivitate au dus la forme proprii artei muntenești chiar și în ultimele etape ale dezvoltării acesteia. De asemenea urmează a fi urmărit procesul de trecere și de occidentalizare a picturii păturilor mijlocii și în alte medii decât cele explorate pînă acum și mai ales a nu pierde niciodată din vedere rolul pe care l-a jucat în acest proces — ca și în întreaga artă de la sfîrșitul evului mediu și din toate timpurile, în general — dialogul prețios dintre pictură și scris.

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DES CLASSES MOYENNES; LES FONDATIONS DES « VĂTAFI DE PLAI » DE VALACHIE

RÉSUMÉ

Des recherches successives sur l'art médiéval roumain, comme celles qu'on a récemment effectuées par groupes sociaux, ont mené à la différenciation dans la catégorie des monuments des classes moyennes d'un groupe artistique unitaire et caractéristique, représenté par les fondations des « vătăfi de plai », chefs administratifs des districts sous-montagnards de la région des Carpates. Tels qu'ils apparaissent dans les tableaux votifs, avec leur aspect imprégné d'atmosphère locale, ces fondateurs sont les initiateurs d'un phénomène propre et général de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e.

Situées dans les anciennes résidences administratives (églises de Țirgul Hurezi et Drăgășani) ainsi que sur la route qui reliait la Valachie aux grands centres commerciaux transylvains (église de Titești), les fondations des « vătăfi de plai » représentent dans le complexe artistique de la fin du Moyen Âge une zone commune surtout par les traits nouveaux qui caractérisent leurs ensembles de peinture. L'originalité de ces décors réside tant dans les qualités artistiques des portraits des donateurs et de ceux de leurs concitoyens — paysans qui, dans leurs authentiques et pittoresques costumes locaux, animent les parois des églises — que dans l'iconographie sensiblement enrichie de thèmes issus des relations étroites entre la peinture et les textes de la littérature populaire. Significatif pour ce processus est le programme iconographique des peintures extérieures de monuments comme ceux de Țirgul Hurezi et Urșani, décorés d'amples frises de Sybilles, inspirées des textes des Miracles de la Vierge. Le climat culturel et artistique local a favorisé la création et la pénétration dans le décor pictural traditionnel de thèmes plus à la portée des masses populaires et dans lesquels les artistes introduisent des éléments de la vie contemporaine (comme celui de la Mort — église de Titești). Un grand nombre de peintres autochtones ont contribué à la réalisation de ces peintures qui marquent dans l'évolution de l'art médiéval roumain un dernier essor important de création et d'originalité, né des réalités sociales du temps.

CERCETAREA ȘI RESTAURAREA TURNULUI TEZAUR DE LA MĂNĂSTIREA PUTNA

de IOANA GRIGORESCU

Pe perioada 1968–1971, în calitate de șef de colectiv de restaurare, în vederea întocmirii proiectului de ansamblu am întreprins, împreună cu arh. Nicolae Diaconu, cercetări preliminare, pe parament, la mai multe obiective din incinta mănăstirii Putna. La turnul tezaur și la biserică, cercetările au ajuns într-un stadiu avansat care a putut sta la baza proiectului în fază de execuție.

Studiul de față își propune să arate doar cercetările efectuate la turnul tezaur și soluțiile de restaurare propuse, urmînd ca într-o etapă imediat următoare să facem cunoscute concluziile cercetării noastre la biserică, care la rîndul lor au motivat propunerile proiectului respectiv.

La data începerii cercetărilor parcursesem și cunoșteam materialul publicat în tratatele de specialitate ¹ precum și rezultatul primelor cercetări arheologice executate la mănăstirea Putna în perioada 1955–1956 ².

Vom trece peste elementele deja cunoscute și vom analiza doar aspectele noi apărute; vom relua firul raționamentului care ne-a condus, de la simple observații disparate, la presupuneri care aveau să fie infirmate sau confirmate și la altele care abia au deschis posibilități noi de interpretare ce vor trebui să fie urmărite mai departe.

Cercetarea de la turnul tezaur a avut drept scop readucerea unor elemente arhitecturale la formele lor originale pe baza urmelor ce aveau să fie descoperite. Observații asupra planului și asupra unor elemente nefirești de pe fațadă ³ (fig. 1 A și fig. 2 A) ne-a condus la transcrierea grafică a unui plan ipotetic ⁴ în care înlocuiam glaciul (lucrare

¹ G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1928; Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București, 1959; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958.

² *Materiale și cercetări arheologice*, vol. IV, 1957, vol. V, 1959, București.

³ Ne atrăsese atenția pe de o parte oblicitatea spațiilor ferestrelor vest și sud de la primul nivel precum și pereții nișei de nord din camera octogonală de la penultimul etaj, care prezentau și ei o deviere. Făcînd legătura cu un aparent profil de sub ancadramentul ferestrei aceleiași încăperi, ne-am dat seama că doar prezența unor corpuri de zidărie (azi demolate) în axul fațadelor respective a putut forța pe meșterii din trecut să adopte asemenea soluții. Întrucît aceste corpuri de zidărie reveneau, cu aceleași consecințe pentru golurile respective, pe cele trei laturi, am dedus că acestea au fost, probabil contraforturi plasate pe cele trei laturi ale patratului care forma baza turnului, cel de nord ridicîndu-se mai sus, iar corpul scării l-am socotit a fi al patrulea contrafort.

În ceea ce privește profilul de sub fereastră, în ax (latura sud) neobișnuit ca formă și amplasare, am ajuns la concluzia că reprezenta punctul cel mai înalt al fostului contrafort și anume, încadrarea ultimei pietre a copertinei rămase după demolare.

⁴ Am cercetat cu această ocazie turnurile cu bază patrată și secțiune octogonală la partea superioară sau turnuri de mari dimensiuni din epoca respectivă, care nu ne-au adus prea multe lămuriri. Turnuri ca cel de la Piatra, de mici dimensiuni, rezolvă stabilitatea octogonului prin plasarea contraforturilor într-o soluție mai degrabă apropiată de aceea a turlelor, iar cel de la mănăstirea Bistrița, cu plan patrat pe toată înălțimea, cu contraforturi pe diagonală, nu ne-au putut da indiciile necesare. Considerăm că numai turnul Pîrgului de la mănăstirea Neamț, care a avut, credem, o destinație apropiată de turnul tezaurului (nefiind nici clopotniță, nici turn de intrare), ar fi fost în măsură să ne dea mai multe date. Aici restaurarea s-a încheiat fără să se clarifice vechea lui înfățișare; s-ar fi putut foarte bine ca pe baza pătrată și mai departe pe etajul care nu prezintă goluri în afară, să se fi înălțat asemenea contraforturi înalte.

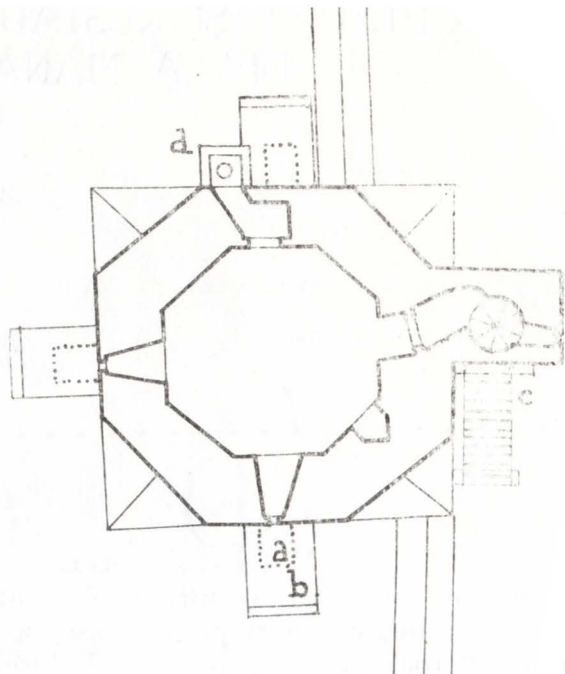
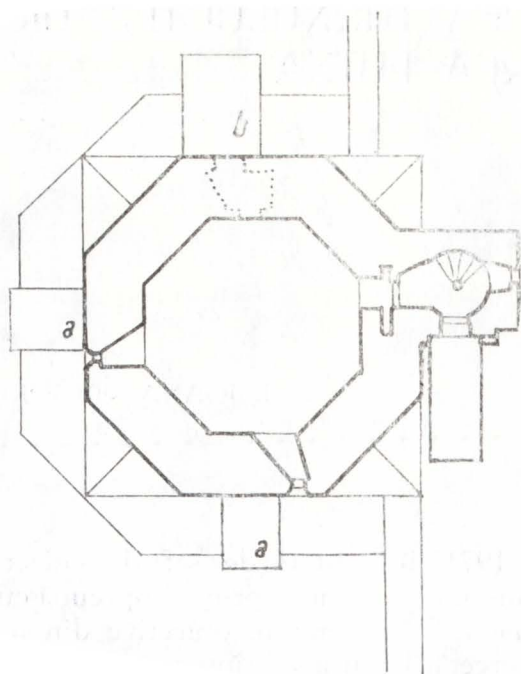


Fig. 1. — A. Plan ipotetă: a) contrafort obișnuit; b) contrafort-latrină; B. Plan real: a) contrafort faza I; b) contrafort faza a II-a; c) pod ridicător; d) măchicoulis-latrină.

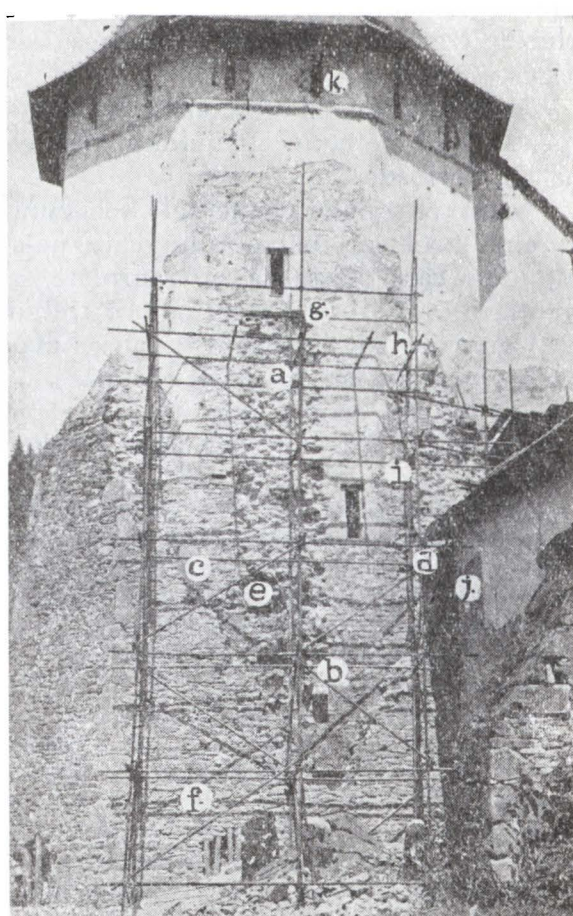
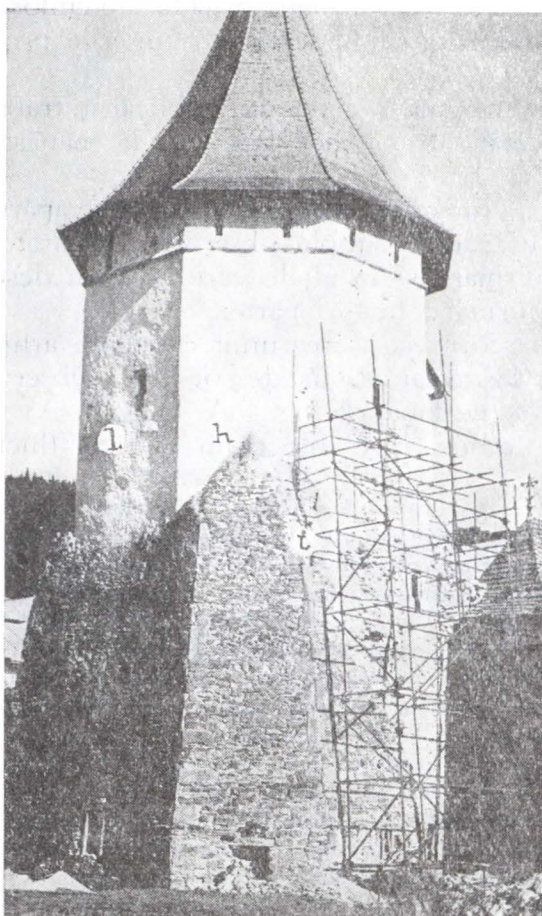
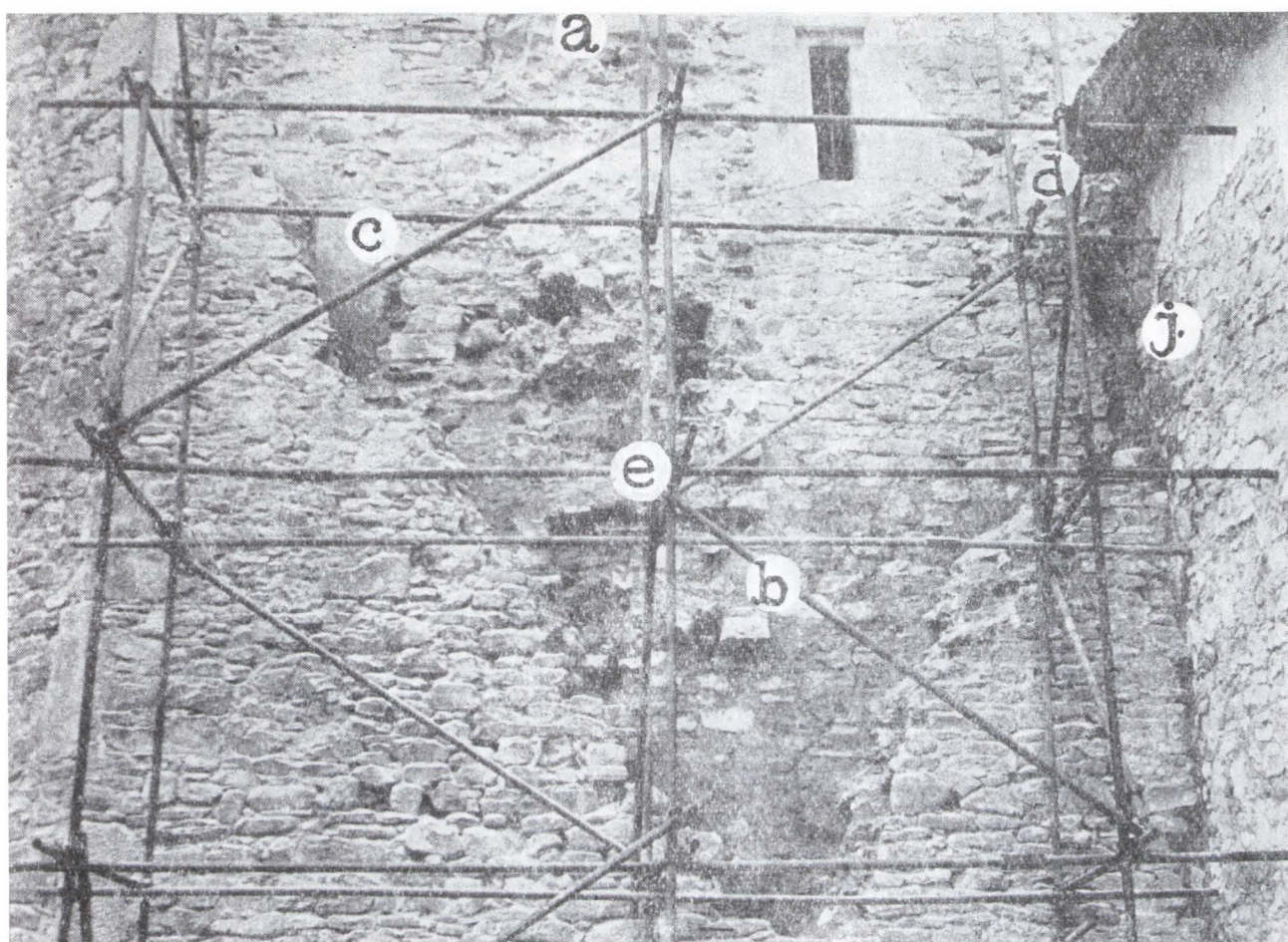


Fig. 2. — Fațade cercetare: A.1) în anumită lumină se putea observa o îngroșare a zidăriei; B. cercetare fațada sud: a) contrafort smuls faza a II-a; b) ștrepi (creați) contrafort faza a II-a; c) piatră octogon faza I; d) rest zid de incintă faza a II-a; e) contrafort mic smuls; f) fața exterioară glacis; g) încastrarea copertinei contrafortului; h) vârful semipiramidei faza a II-a; i) nivelul bazei semipiramidei faza a II-a; j) parament finisat al zidului faza a III-a (incintă); k) zidărie pentru micșorarea meterezelor inițiale.

cunoscută ca o intervenție târzie) prin plasarea a trei contraforturi mari exterioare, restabilind astfel echilibrul turnului (socotind ca un al patrulea contrafort însuși volumul scării). Primele investigații în jurul intrării în turn, la etaj, ne conduseseră la găsirea urmelor unui pod



A

B

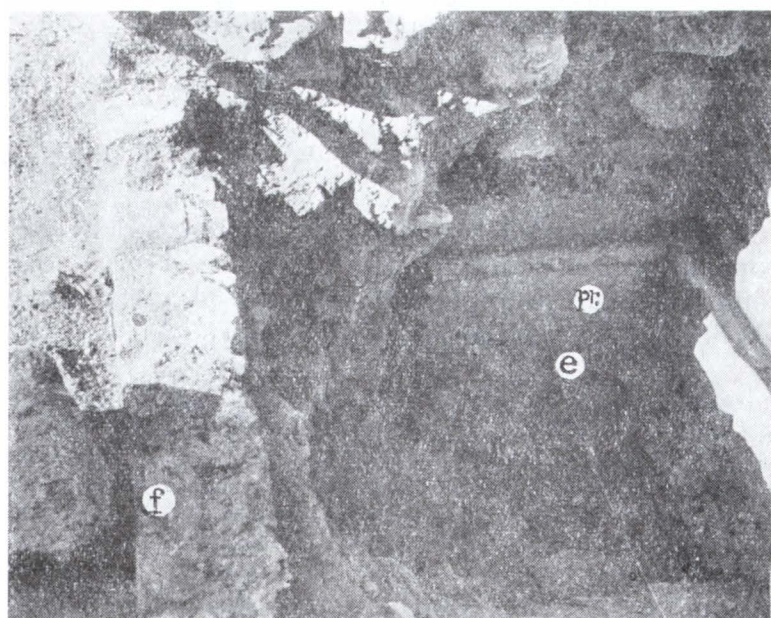


Fig. 3. — A. detaliu fig. 2B; B. cercetare la baza glacisului; e) contrafort mic — zidărie în parte păstrată; pr) piatră profilată — soclu; f) limita exterioară a glacisului.

ridicător ⁵ care ne-a făcut să înțelegem rolul acestui turn în ansamblul fortificat Putna, așa că am ținut seama la plasarea contrafortului nordic de pereții oblici ai nișei de la penul-

timul nivel (bănuind că aceasta era ieșirea într-un contrafort-latrină)⁶. Acestea erau deci componentele ipotezei pe baza căreia am început cercetarea⁷, în campania de lucru 1969⁸ pe fațada de sud, plecând de la fereastra penultimului nivel. Decapând tencuiala, au apărut zidăria smulsă a contrafortului presupus și parte din paramentul bazei pătrate rămasă intactă

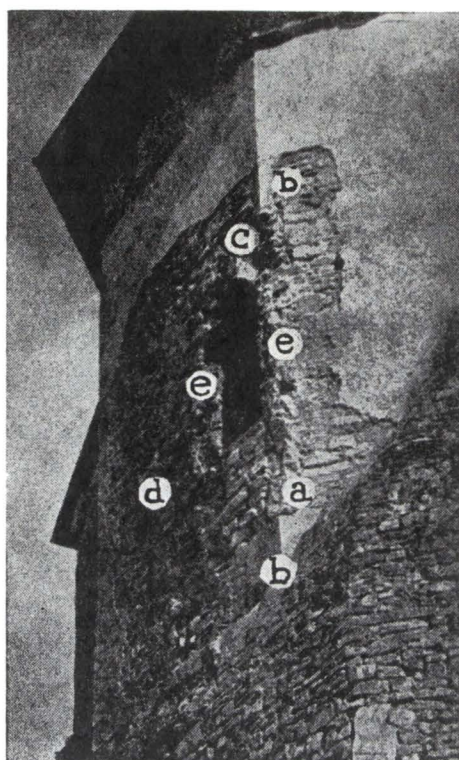


Fig. 4. — CERCETARE FAȚADA NORD, FAZA a II-a de construcție: a) prima consolă cioplită; b) piatră de colț a octogonului; c) limita superioară de încadrare a copertinei măchicoulisului; d) limita de încadrare superioară a copertinei contrafortului; e) ziduri laterale smulse.

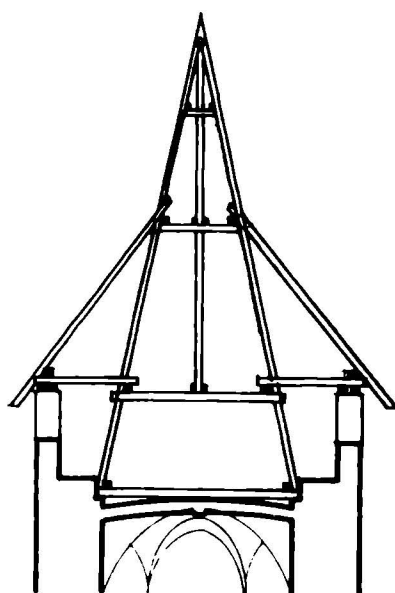


Fig. 5. — Sistem inițial de acoperire (propunere de reconstituire conform urmelor găsite).

sub zidăria glacisului. De aici, mai jos, desfacerea glacisului a scos la iveală elemente noi, nevăzute (fig. 2 B și fig. 3).

La distanță de aproape 1 m, sub fereastra deviată din ax, urmele de smulgere a contrafortului urmărit se întrerup, smulgerea se observa doar pe mijloc, pe limitele contrafortului rămânând doar ștrepi (creați ulterior). Această situație neobișnuită și-a găsit în parte explicația, abia mai jos, la apariția unui soclu executat din piatră cu o profilatură excepțional

⁶ Avem în curs de publicare un studiu privind aceste poduri ridicătoare și de aceea nu vom dezvolta acum cercetarea întreprinsă. Urmele unui asemenea pod ridicător îi precizează turnului încă un rol, și anume, acela de ultimă apărare și chiar de refugiu cind apărătorii erau forțați să viețuiască aici pe o perioadă mai îndelungată. De aici apariția la aceste turnuri a locurilor pentru vetre și a latrinelor la unul sau mai multe nivele. Adeseori, acestea din urmă se grupau în lungul unui gen de contrafort (Humor, Dragomirna) sau luau înfățișarea unui măchicoulis izolat.

⁷ Contrafort presupus nu numai dezaxat dar și ridicat mai sus pentru a se putea acoperi bolta nișei cu perete oblic

presupunând (prin analogie cu contrafortul înalt al turnului de la Humor) că și aici ar putea fi vorba de un contrafort cu dublu rol, și anume, în afară de acela obișnuit, de a asigura statica, ar fi putut fi străpuns de golul practicat deseori pentru funcționarea unor latrine suprapuse.

⁷ Este interesant de arătat că și înainte de decaparea tencuiei la o anumită înclinare a razelor solare, se puteau vedea pe unele porțiuni, îngroșări sau proeminențe de la fața zidului, sugerind situația de zidărie smulsă (fig. 2 A).

⁸ Paralel cu cercetarea efectuată de noi pe parament la turnul tezaur s-a efectuat de către arheologul N. Pușcașu și cercetarea arheologică.

de frumos finisată⁹ și care nu ținea seama de contrafortul urmărit de noi, ci se întorcea pe un contrafort mult mai îngust care la rîndul său fusese îmbrăcat de contrafortul mare¹⁰ (după ce i se demolaseră colțurile). Profilul, după cum se poate vedea în fotografie, prezintă în colțul intrînd al contrafortului o încrucișare de baghete (fig. 3 B). Din cele observate pe această latură și descrise pînă acum putem trage concluzia că ne aflăm în fața unei prime faze de construcție. Prezența contraforturilor înguste ne îndreptățește să credem că într-o primă fază se pornise la executarea unui turn mai puțin înalt cu o trecere de la baza pătrată la octogon, de asemenea mai jos (dovadă, apariția aici a unei pietre de colț a octogonului) (fig. 3 A c), într-un cuvînt un turn probabil cu altă destinație)¹¹.

Pentru această primă fază de construcție, oricare ar fi fost destinația clădirii găsită azi, rămasă la baza turnului, se pot întrevădea două posibilități: cea a unei construcții terminate și folosite ca atare sau a unei construcții începute și corectate pe parcurs. Un fapt este cert, și anume, că tot ce este clădit începînd de la nivelul acesta în sus¹² este gîndit în vederea realizării unui turn înalt, cu contraforturi puternice, bază pătrată înaltă (încadrarea contrafortului mare de la acest nivel în sus nu lasă nici un dubiu în privința construirii lui odată cu ridicarea zidurilor turnului de apărare cu pod ridicător).

Un element important, credem, este și încadrarea pisaniei lui Ștefan cel Mare pe acest nivel al construcției corectate asupra căreia vom reveni.

Din acest moment, cercetările și observațiile noastre au urmărit pe de o parte să aducă cît mai multe date pentru faza a doua de construcție, care putea fi restaurată, și anume: faza turnului înalt cu contraforturi mari și pod ridicător etc., pe de altă parte să încerce să găsească cît mai multe indicii asupra primei faze de construcții, care eventual să poată fi valorificate muzeistic sau cel puțin să constituie puncte de plecare pentru noi investigații.

Vom expune deci mai jos elementele care au adus precizări noi în ce privește presupunerile trasate în planul-ipoteză al turnului tezaurului.

Pe fațada de nord cercetarea a găsit urmele necesare pentru lămurirea devierii nișei de la penultimul nivel, confirmînd prima parte a supoziției noastre (fig. 4). S-a constatat că zidurile acestei nișe se prelungeau într-adevăr spre exterior, dar nu pentru a intra într-un contrafort ci pentru a forma o mică încăpere, ieșită în afara zidului, în timp ce urmele contrafortului smuls arată axarea lui pe latura respectivă și nu o poziție dezaxată cum o presupusesem noi (fig 1 A). Celelalte urme: consolele retezate, pe locul pietrelor de colț al octogonului, urmele de încadrare a părții superioare a copertinei contrafortului cît și cele de deasupra bolții etc., ne îndreptățesc să presupunem că în locul unui contrafort dezaxat cu rol și de latrină se executase un fel de *mâchicoulis*-latrină, rezemat pe una din părți pe trei console suprapuse (ca să poată ieși cît mai mult în afară) și pe cealaltă parte pe o porțiune a copertinei contrafortului. Aceste urme sînt suficiente, credem, pentru a putea sta la baza unei reconstituiri¹³ (fig. 9).

⁹ Acest profil apăruse deja într-o primă secțiune arheologică la nivelul terenului, în interiorul incintei, la colțul nord-est al turnului.

¹⁰ Cercetarea arheologică a scos la iveală pe latura de vest și nord de asemenea fundațiile unui contrafort mare, confirmînd ipoteza de lucru a unui turn flancat de patru contraforturi.

¹¹ În acest moment al cercetării consideram că prima fază de construcție era reprezentată tot printr-un turn flancat de ziduri, dar un turn mai puțin înalt și cu alt rol în apărare.

¹² Nivelul de pornire a celei de a doua faze de construcție în ce privește zidurile exterioare credem să fi fost pe nivelul unde dispar urmele încadrării contrafortului mic, care corespunde și cu urmele de zidărie, rămase proeminente față de restul paramentului, identificate ca făcînd parte din zidul

de incintă faza a doua (fig. 3 A d).

¹³ Urmărind atît documentația fotografică cît și releveele, ne atrage atenția în primul rînd golul de ieșire în afara zidăriei turnului și în special intreruperea pietrelor de colț ale octogonului și apariția în locul lor, pe o înălțime de circa 3 m, a unei zidării smulse. Această situație urmărită jos pe verticală o vedem oprindu-se în dreptul pragului unde apar capetele cioplite ale unor console retezate ulterior (pentru a rămîne la fața zidului), aliniate pe locul unde ar fi trebuit să fie pietrele de colț. În stînga golului se poate observa de asemenea, pe înălțimea lui și pe o lățime de cca. 40 cm, o zidărie smulsă, răvășită, care se întinde și în sus. Urmele contrafortului mare se citesc ușor și se pot vedea urcîndu-se peste prag, iar limita lui vestică pe verticală coincidînd cu limita golului (fig. 1 B d).

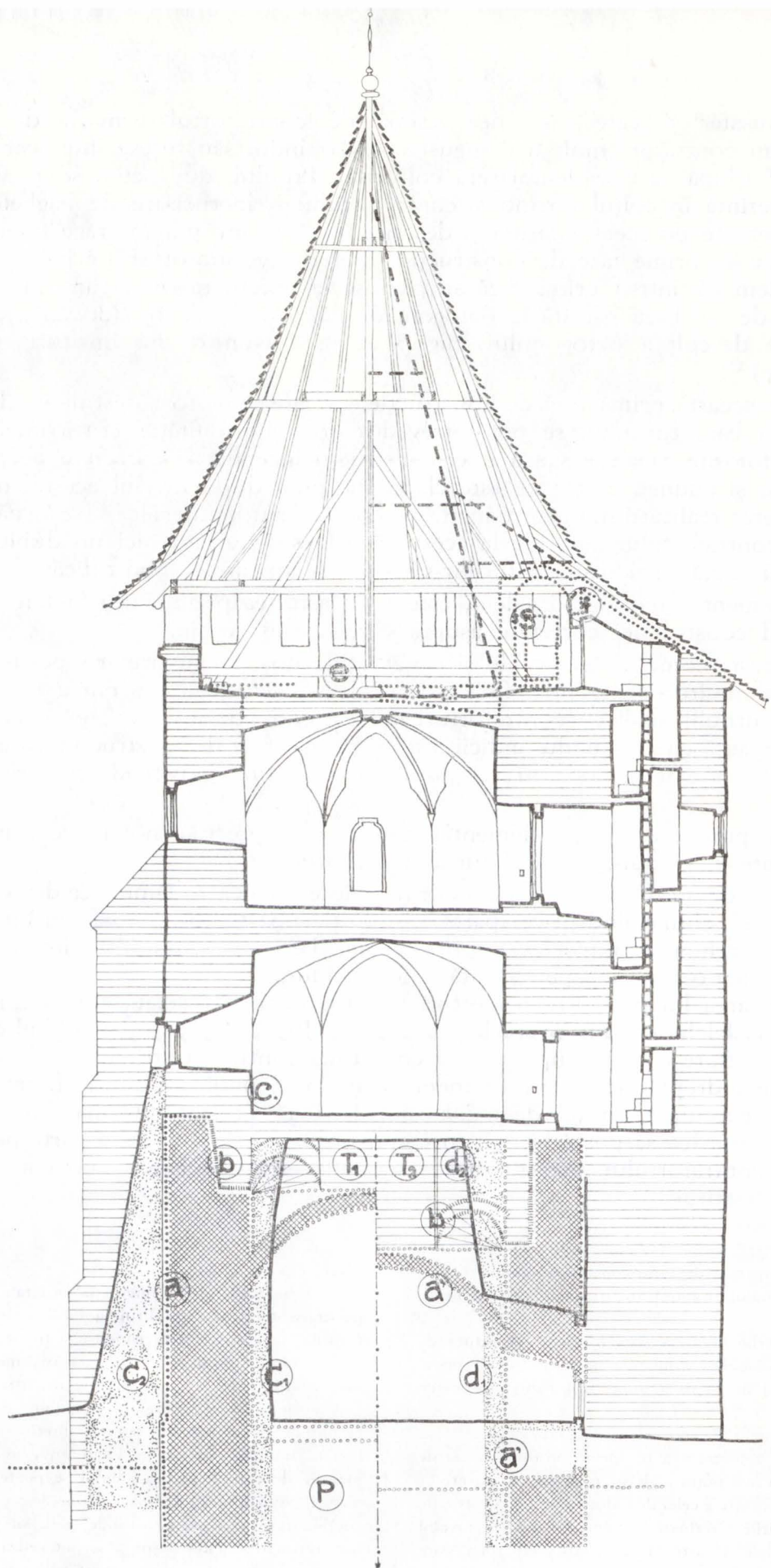


Fig. 6 (vezi legenda p. 327)

A

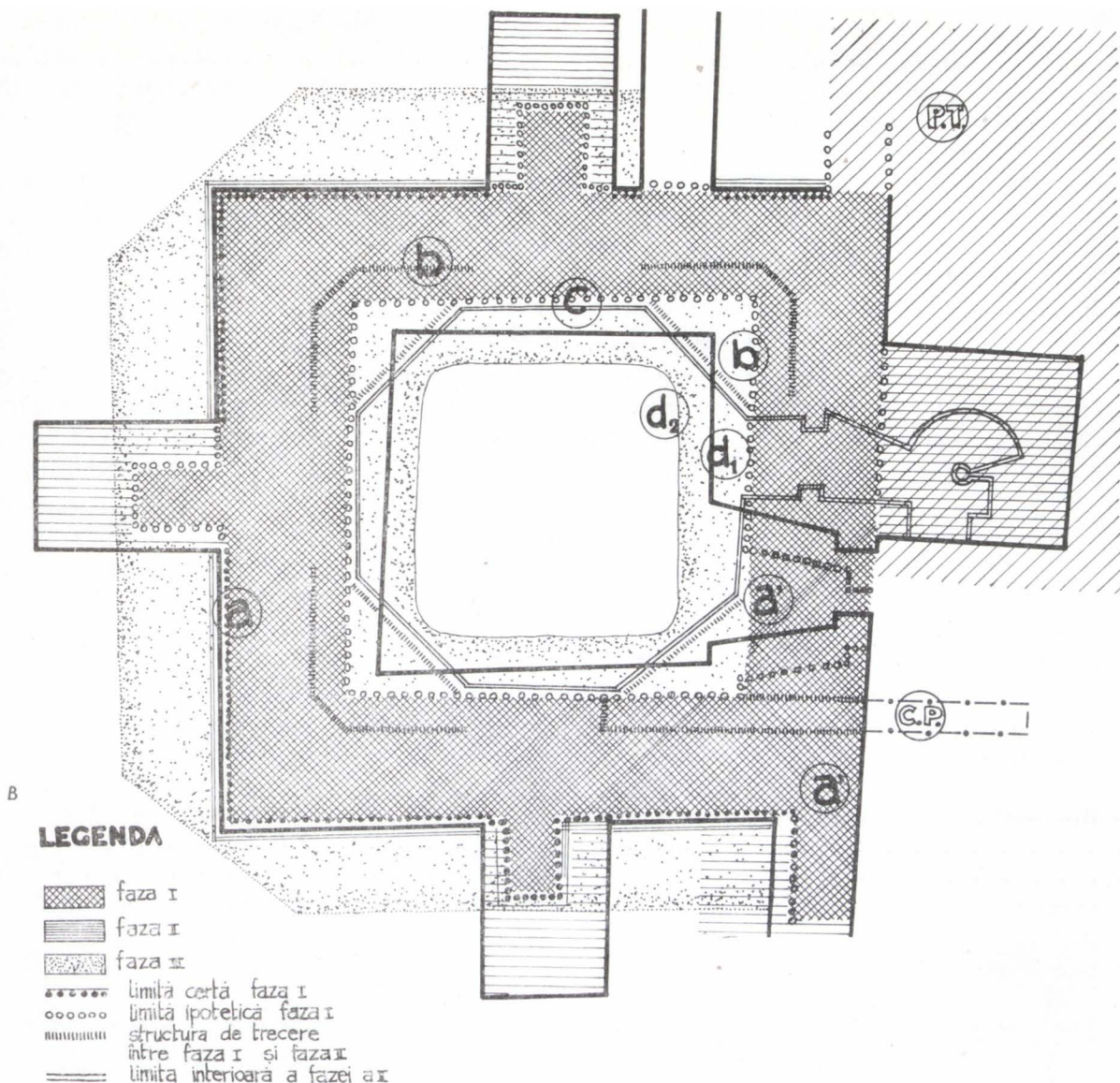


Fig. 6. — A. Secțiune est-vest prin turnul tezaur — ipoteza de lucru pentru cercetarea bolților la nivelele inferioare — presupusa adaptare a clădirii de faza I la suprapunerea turnului de faza a II-a: a) limita **certă** a paramentului în faza I; a') limita fazei I (la nivelul terenului); b) indicație pentru structura de trecere; c) limita paramentului interior, la nivelul superior — faza a II-a; d₁) limita interioară **certă** a paramentului fazei a III-a la nivelul terenului; d₂) la nivelul superior; T₁, tainița locuibilă; T₂, tainița depozit; P, eventual o pivniță cu boltire în cilindru cu sens invers decât cel de la nivelul terenului; e) urme grinzi acoperiș inițial; f) asiză de naștere bolta cilindrică; sS = reconstituire încăpere sosire scară; C₁) cămășuială interioară; C₂) cămășuială exterioră; B. Plană; P.T.) zonă de tangență cu presupusul palat C.P.) lăcaș consolă — reazem — pod ridicător introdusă în faza a II-a.

Soluția este oarecum neobișnuită, chiar forțată ¹⁴. Explicația posibilă a acestei rezolvări speciale o găsim în prefacerile și modificările intervenite pe parcurs. Presupunem că, în momentul când s-a schimbat destinația acestui turn, pe fațada de nord, ca și pe celelalte laturi exterioare, exista câte un contrafort mic fundat odată cu baza turnului ¹⁵. Construc-

¹⁴ Planul cu caracter de ipoteză de lucru reprezintă soluția normală care ar fi trebuit să fi fost adoptată de constructori. Abaterea de la ea a constituit pentru noi un indiciu în plus că ea se datorește acestei situații speciale și a constituit pentru noi o probă sigură, înainte de confirmarea cercetării, că tocmai prezența unui contrafort executat anterior a împiedicat rezolvarea firească din ipoteza propusă.

¹⁵ Din motive independente de voința noastră nu am mai putut continua cercetarea în mijlocul contrafortului mare de la nord pentru verificarea acestei ipoteze (care după cum am aflat de curând, a fost confirmată în toamna anului 1972, în timpul lucrărilor de restaurare). De asemenea nu am putut duce la capăt sondajul care ar fi putut lămuri dacă corpul scării a avut sau nu la baza lui un contrafort

torii au ezitat, pentru a nu schimba echilibrul turnului, să demoleze complet acest contrafort în favoarea unui nou contrafort cu latrină. S-au decis deci să execute aceleași operații de lărgire a contrafortului, păstrînd în interior contrafortul mic, iar funcția latrinei au îndeplinit-o prin acest *mâchicoulis*¹⁶. O altă explicație a acestui corp, în trecut ieșit în afara zidului, nu o vedem.

Trecînd la un alt element important pentru întregirea aspectului inițial al turnului tezaur, ne oprim asupra acoperișului. S-a discutat mult cu privire la acoperirea originară a acestui turn, asupra greutăților pe care le-ar fi avut de rezolvat constructorii, executînd un acoperiș normal pe un turn cu asemenea dimensiuni, cu atît mai mult cu cît la îngustimea zidurilor de la ultimul nivel se adăugau golurile largi ale meterezelor fără nici o legătură între ele (readuse la deschiderea lor inițială în timpul restaurării actuale). Pe de altă parte, cu toate dificultățile ce le-ar fi prezentat clima noastră pentru o soluție de acoperire în terasă, nu arareori s-a formulat și această ipoteză. Se presupunea astfel un turn al cărui coronament era format din parapetul și meterezele găsite. Cîteva urme apărute la ultimele cercetări¹⁷ vin să pună capăt, credem, acestei probleme îndelung dezbătute. Considerăm că aceste urme indică cu precizie soluția ingenioasă a primului acoperiș¹⁸ în care baza de susținere era formată chiar de aceste grinzi; în consecință, un acoperiș cu o bază coborîtă la un nivel mai jos, cu o deschidere micșorată și în acelaș timp beneficiind de o bună încastare a grinzilor de bază (fig. 5 și 6Ae).

Acoperișul astfel rezolvat nu incomoda drumul de rond al apărătorilor în fața meterezelor, acesta fiind protejat de astă dată de un al doilea rînd de cîpriori, secundari, al căror reazem inferior era mai ușor de soluționat chiar în situația zidurilor înguste și golurilor mari ale meterezelor¹⁹.

Am schițat sumar rezolvarea sugerată de aceste urme în concordanță cu soluționări asemănătoare cunoscute.

În privința încăperii de la nivelul terenului, sondajele executate pe parament nu au reușit să scoată la iveală urmele bolților²⁰. Chiar în eventualitatea că au fost total distruse, un fapt rămîne sigur: această cameră nu a putut avea tavan de lemn, nici în prima fază de construcție²¹ dar mai ales în faza a doua de funcționare; ea a fost cu certitudine boltită.

asemănător. În orice caz, sondajul început, dar neterminat, arăta o nețesere a zidăriei corpului scării cu aceea a turnului, tot pînă la același nivel cu cel observat la contraforturile mari.

¹⁶ Ne-am permis să numim aceste latrine pe console « *mâchicoulis* » din cauza formei lor. La restaurările executate de noi am întîlnit atît *mâchicoulis-uri* — latrine (la mănăstirea Secu la turnul Mitrofanei și la clopotnița mănăstirii Slatina) cît și *mâchicoulis-uri* izolate, plasate deasupra unor puncte vulnerabile din punctul de vedere al apărării (de exemplu la Sucevița, pe zidul sudic al incintei, în exterior, există urmele unor console asemănătoare, care făceau parte dintr-un *mâchicoulis* plasat deasupra unui gol, astăzi zidit (probabil o ieșire secundară), iar la Dragomirna actualul balcon de pe latura de est a drumului de strajă era (foarte probabil) la origine un *mâchicoulis* izolat, cu același rol de apărare.

¹⁷ Funcționarea în trecut a unui ultim nivel în terasă nu putea să nu fi fost asigurată prin luarea unor măsuri speciale de protejare a bolților de dedesubt. În timpul unei operații de cercetare a extradosului acestor bolți, au ieșit la iveală amprente (fig. 6Ae) (pe marginea interioară a zidăriei ridicate doar pînă la nivelul de călcare a acestui ultim etaj), a unor capete de grinzi mari, dispuse oarecum radier. Fața inferioară a acestora ține seama de extradosul bolților, trecînd deasupra lor, iar fața lor superioară rămîne sub nivelul de călcare a circulației din fața meterezelor.

¹⁸ Soluție uzitată, dacă nu la noi, în orice caz în alte țări (vezi Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, II, Paris, p. 583).

¹⁹ Soluția de acoperiș găsită de noi, executată sub ocupația austriacă, nu ține seama de circulația perimetrală în lungul meterezelor. Plasarea unor piese din structura acoperișului chiar la nivelul de călcare se vede a fi o rezolvare ulterioară și nu o reluare a vechiului acoperiș. Restaurarea a adus aceluia găsit de noi numai o remediere și o parțială revizuire pentru a permite circulația (le revine restauratorilor viitori să pună în aplicare, eventual, soluția sugerată de aceste urme găsite de noi). Tot la ultimul nivel în completarea datelor privind funcționarea circulației între scară și metereze a apărut, deasupra golului de acces, un început de boltă; credem că este vorba de urma bolții cilindrice (cu generatoare perpendiculare pe sensul sosirii) [fig. 6 A. s. S.] ce acoperea o mică încăpere-tampon, pentru a asigura închiderea scării în spirală, ferind-o de curentul care se formează de-a lungul ei. La clopotnița din Burdujeni se găsește o soluționare asemănătoare, pe locul de sosire a scării la nivelul cel mai expus curentului (nivelul clopotelor). Ceea ce este deosebit de concludent este faptul că bolta cilindrică, reconstituită pe asizele de naștere, nu poate funcționa decît în soluția de acoperiș inițială, propusă mai sus.

²⁰ Desfăcerile de zidărie efectuate la partea superioară a paramentului interior (pînă în anul 1972) sînt departe de a fi fost epuizate. Cercetarea, care a fost foarte grea și a necesitat îndepărtarea plombelor executate adînc în grosimea zidului actual, a trebuit să fie întreruptă.

²¹ În general, în acel timp, la construcțiile de zidărie, încăperile obișnuite, și cu atît mai mult turnurile, aveau

Este de neconceput ca un turn de apărare, de refugiu, să fi fost rezolvat atât de neconsecvent încât un simplu foc pus în această încăpere să-l fi putut scoate din funcțiune. Baza turnului provenind, după cum am văzut, dintr-o fază anterioară de construcție este de presupus că și această încăpere a suferit mai multe rînduri de modificări. Pornind de la cele mai recente transformări spre cele mai vechi, trebuie să admitem că actualul aspect al interiorului se datorează unei intervenții tîrzii cînd turnul încetase să aibă rolul de apărare și refugiu. Atunci s-a distrus bolta și s-a executat probabil această adevărată cămășuială interioară, oarecum de formă tronconică, mergînd pînă la fundații ²², lucrare foarte probabil executată concomitent cu cămășuiala exterioară — glacisul. Întrebarea rămîne deschisă în privința vechimii bolții pe care această intervenție o distruge. Era o boltă reconstruită o dată cu lucrările care au transformat baza pătrată cu contraforturi înguste în turn de apărare, sau o boltă rămasă de la prima fază de construcție? Înclinăm să optăm pentru această din urmă ipoteză.

Considerăm că păstrarea bolții de către constructorii fazei a doua în forma inițială și pe ziduri, probabil, mai înguste, a dus la o degradare mai timpurie, făcînd necesară dezafectarea ei în timpul ultimelor intervenții, dovadă faptul că urmele bolții întîrzie să apară în spatele cămășuiei interioare; în această ipoteză glacisul încetează să exprime o formă adaptată noilor arme de foc și pare a fi fost o măsură de consolidare a bazei turnului ²³.

Pe o secțiune est-vest prin turn și pe un plan la nivelul I și II am trasat grafic cîteva posibile rezolvări interioare ²⁴ (fig. 6 A, B.), toate plecînd de la ipoteza păstrării grosimii zidurilor inițiale, inclusiv a bolții principale. Pe aceste ziduri s-ar fi suprapus laturile mari ale octogonului (laturile de sud, vest, nord și est) rămînînd ca laturile mici să fi fost sprijinite pe forme intermediare, de trecere de la patrat la octogon ²⁵ (arce diagonale sau trompe etc.) executate pe un nivel sau altul. Încăperea de la nivelul terenului, la rîndul ei, a putut fi mai mult sau mai puțin înaltă, cu sau fără beci dedesupt ²⁶.

bolți. Fac excepție cîteva săli de mari dimensiuni, printre altele sala mare a casei Movileștilor de la Sucevița și cea de la palatul Lăpușneanu de la Slatina, care erau acoperite cu tavane de lemn. Am insistat asupra acestui punct deoarece au existat păreri contrare, care susțineau că actualul tavan de lemn ar putea fi cel original.

²² Fapt ce a avut drept urmare rămînerea în spatele ei a urmelor nivelului de călcare inițial, schimbarea nivelului și chiar a poziției golului de acces care astăzi funcționează pe un nivel necorespunzător cu nivelul inițial al incintei.

²³ Este foarte probabil ca în timpul cutremurului din 1739 fisurile apărute la contraforturile mari, urmare a unei fundări neomogene (după cum s-a văzut mai sus), să se fi accentuat; ngrijorare cu atât mai mare pentru viețuitorii mănăstirii din

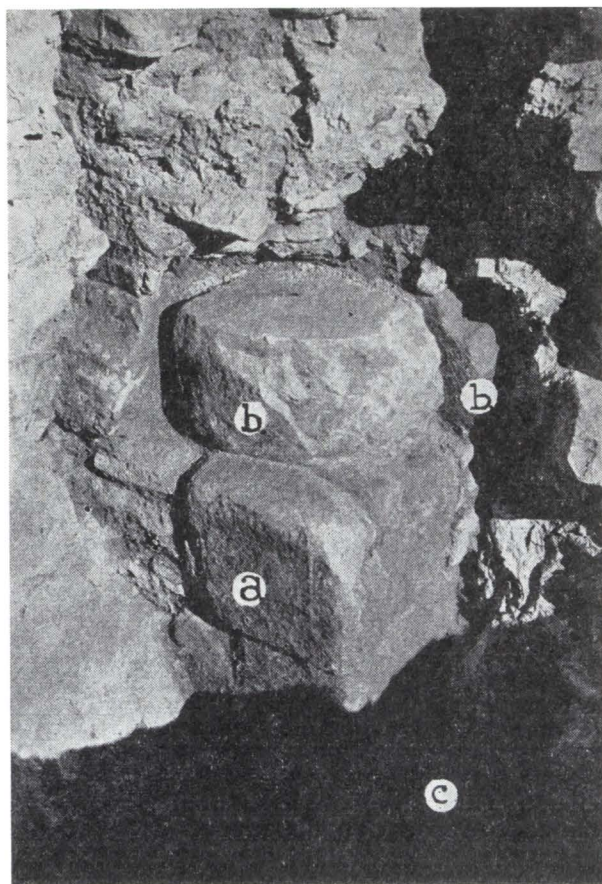


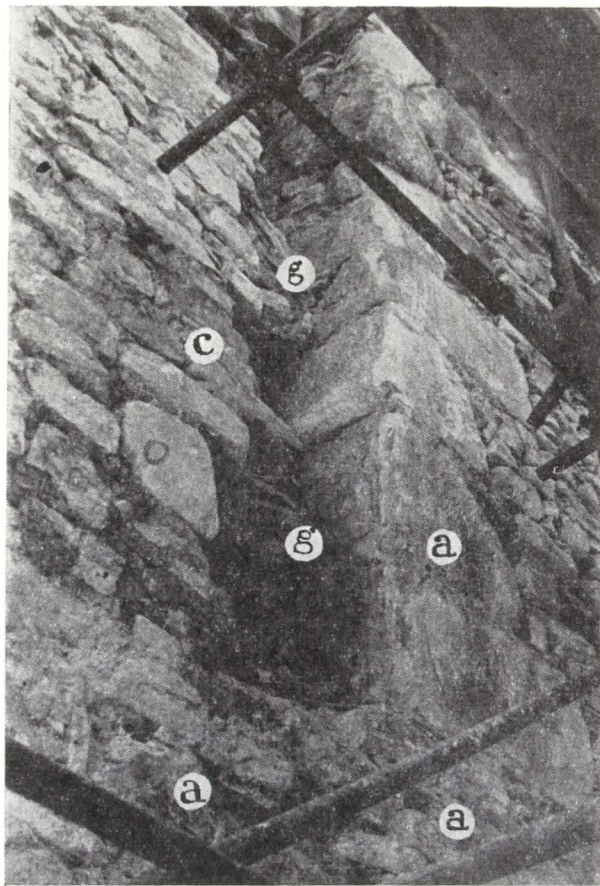
Fig. 7. — CERCETARE BAZA PATRATĂ COLȚ SUD-VEST, FAZA I: a) Pietre de colț ale soclului; b) piatră profilată; c) lățire fundație.

acel timp cu cît foarte probabil nu se mai cunoșteau prefacerile intervenite la baza turnului și implicit cauzele degradărilor observate, drept care au urmat intervențiile amintite.

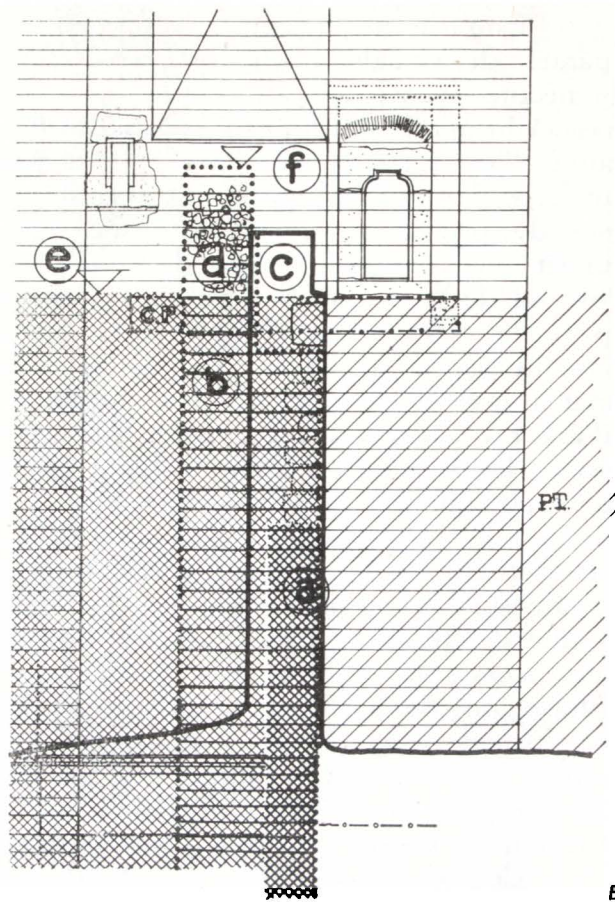
²⁴ Aceste ipoteze pot servi ca teme de cercetare pentru actualii restauratori, înainte de încheierea lucrărilor de restaurare, deci înainte de a fi prea tîrziu pentru a se putea reconstitui bolțile.

²⁵ Un caz asemănător, dar folosit la o latură mai mică, l-am întîlnit la turnul clopotniță de la biserica satului Sucevița.

²⁶ Bine înțeles că nu trebuie trecută cu vederea posibilitatea unei refaceri a bolții inițiale, în faza a doua de construcție, pe ziduri îngroșate în interior (printr-o simplă adosare) la care ar fi apărut cu timpul fisuri (datorită tasării lor ulterioare) accentuate și ele în timpul cutremurului. Aceasta



A



B

Fig. 8. — CERCETARE COLȚ SUD-EST: A. Colțari bază, faza I; B. Diferitele poziții ale zidului față de colțul sud-est; a) faza I; b) faza a II-a; c) faza a III-a (înainte de glacis); d) fragment zidărie păstrată faza a II-a; e) nivelul de transformare faza a II-a; f) înălțimea probabilă a zidului în faza a II-a; C.P.) lăcaș consolă pod; g) zid neșesut.

Rămânând la acest nivel, trecînd în exterior, cercetările au constatat că paramentul bazei pătrate a rămas intact sub zidăria glacisului, dar colțurile de sud-vest și nord-vest au fost demolate, rămînînd în picioare doar piesele de sub soclul profilat, care s-au putut păstra grație faptului că erau sub nivelul de călcare al glacisului, ceea ce înseamnă cu peste 1 m mai jos (fig. 7) decît nivelul de călcare al acestuia.

Cercetarea la colțurile bazei pătrate rămase în picioare în interiorul incintei ne-a adus cîteva noi precizări pentru lămurirea relației între ea și zidurile de incintă succesive. Este cert că masivele pietre de colț rămase la partea superioară a bazei (colțul sud-est) sînt elemente inițiale ale primei faze de construcție. Țeserea zidăriei turnului, observată la bază, este posibil să fie cea inițială împreună cu fața zidului de incintă pe această zonă.

Ne oprim asupra diferitelor poziții posibile pe care le-a putut ocupa zidul în acest loc (cu sau fără drum de strajă) (fig. 8 B), inclusiv cel actual. Pentru a deduce grosimea zidului inițial, a cărui față interioară, cum am văzut, pare a fi fost cea actuală, pornind de astă dată din afară spre interior și urmărind în grosimea zidului actual atît profilul soclului cît și paramentul neșesut al fațadei de sud, am dedus cu aproximație²⁷ o lățime de cca. 80–90 cm. Aceasta, împreună cu înălțimea lui redusă (cca. 4,50 m), urmărită pînă la prima

înseamnă că actuala cămășuială este o a doua intervenție de acest gen iar în spatele ei s-ar putea găsi doar bolta fazei I de construcție care nu a funcționat cu partea superioară a turnului și în acest caz ea ar putea fi găsită tot la nivele aproximative din fig. 6, dar nu ar mai putea fi reconstituită

ci doar indicată, pe o anumită porțiune, printr-o soluție muzeistică adecuată.

²⁷ Cercetarea noastră în privința grosimii zidului inițial nu a fost posibilă înainte de desfacerea completă a glacisului și a rămas neterminată.

asiză a colțarilor ne face să credem că acest prim zid nu a avut drum de strajă, iar colțul de SE, format din pietre masive, se ridică liber în spațiu (fig. 8 A).

Considerăm că zidul care a fost executat o dată cu partea superioară a turnului (faza a doua de construcție) era, cum e și firesc, un zid cu drum de strajă, lat și mai înalt decât cel de astăzi (cel puțin pînă deasupra nivelului intrării în turn, la nivelul podului ridicător) (fig. 8 B,b.d.). În sprijinul acestei supoziții vine găsirea porțiunii de zidărie (fig. 3 A.d.) – rămasă nedemolată pe nivelul de pornire a fazei a doua – și care făcea parte din zidul de apărare, ridicat o dată cu schimbarea destinației turnului ²⁸. Ea reprezintă singurul punct de contact al bazei cu acest zid, deoarece de la acest nivel în jos fațada de sud fusese ridicată o dată cu zidul îngust (fig. 8 B,a.).

În consecință, oricare ar fi rezultatul final al cercetărilor arheologice privind datarea zidului de incintă cu drum de strajă (faza a II-a de construcție) ²⁹, ea nu va putea fi alta decât cu aceea a părții superioare a turnului.

Acestei neomogenități constructive, ca urmare a suprapunerii de ziduri și eventualității unor simple adosări în fundație i s-a datorat, credem, prăbușirea zidului înalt, cu drum de strajă (fapt petrecut, probabil, în timpul cutremurului din 1739).

În ceea ce privește zidul actual, cu o lățime de cca. 1,20 m ³⁰ și ale cărui metereze (executate chiar pe nivelul de îngustare a zidăriei) par să fie mai mult o reminiscență formală a unei funcții trecute, în afara celor arătate mai sus, mai este de menționat faptul că paramentul lui exterior este finisat și în dreptul glacisului, ceea ce înseamnă că el precede (poate cu foarte puțin) execuția acestuia.

Cercetările și concluziile arătate mai sus au stat la baza proiectului de restaurare, prezentat la fig. 9, a turnului folosit în sistemul de apărare a mănăstirii fortificate ³¹.

Trecînd la celălalt colț, de nord-est, se pot presupune de asemenea modificări pe parcurs dar un fapt îl socotim sigur, că niciodată acesta nu a funcționat ca atare ³², neflancat de ziduri, oricare ar fi fost destinația lor, fie că erau ale unui zid de incintă sau ale unei construcții care ar fi fost clădită o dată cu turnul ³³.

Observațiile ajunse în acest stadiu, legate încă o dată de calitatea de finisaj a profilului soclului (fig. 10), ne-au pus în fața unor ipoteze noi. Calitatea profilaturii lui trădează iscusința unor mari specialiști în prelucrarea pietrei și prezența unui asemenea soclu la un turn de apărare este nefirească, cu atît mai mult cu cît el apare azi doar în afara incintei.

O clădire cu un astfel de soclu și contraforturi înguste ne sugerează o destinație mai deosebită care ar fi cuprins în planul ei unul sau mai multe turnuri – un gen de palat fortificat (la scara nevoilor noastre) – ,deci posibilitatea ca baza turnului actual să nu fi aparținut unei incinte fortificate ci unei clădiri fortificate ³⁴.

²⁸ Aflăm că această porțiune, foarte importantă pentru marcarea diferitelor faze de construcție a acestui turn, și eventual pentru o reconstituire parțială a drumului de strajă în fața podului ridicător, a fost făuită.

²⁹ Într-o primă secțiune arheologică practică de arheologul N. Pușcașu, pe latura de vest, la sud de turn, apăruse o fundație lătită, în exterior, considerată atunci ulterioară epocii lui Ștefan cel Mare, în timp ce pe parament nu se identificase încă porțiunea zidăriei rămasă din zidul cu drum de strajă (fig. 8 B, d. și 3 A,d.), astfel că nu s-au putut compara dimensiunile pentru a vedea dacă este vorba de aceeași fază de construcție. Este neapărat necesar ca în secțiunile arheologice ce se vor deschide în această zonă să se cerceteze talpa fundațiilor, pentru a se identifica etapele de construcție și totodată metodele de lărgire folosite (prin dezafectare completă, prin cioplire sau prin simplă adosare).

³⁰ Zidul actual este neșesut la exterior cu baza patrată și de asemeni în interior, pe toată înălțimea pietrelor de colț (de primă fază), nu a existat niciodată o țesere.

³¹ Acest proiect va trebui completat cu soluții de boltire pentru încăperea de la nivelul terenului (după efectuarea

cercetării exhaustive arătate în fig. 6); în ce privește restaurarea zidului din colțul sud-est, considerăm că, după terminarea cercetării arheologice pe latura de vest, este neapărat necesar să se reconstituie o porțiune din zidul cu drum de strajă (fig. 8 B,b.) pentru a putea fi legat de refacerea podului ridicător.

³² Este greu de presupus ca într-o intervenție ulterioară constructorii să se fi încumetat să elimine aceste pietre de colț. Cunoaștem cazuri ale păstrării lor la mănăstirea Sucevița (zidurile în continuarea casei domnești) și la mănăstirea Secu (clopotnița și turnul Mitrofanei, după adosările survenite).

³³ În cercetarea arheologică (vezi nota 9) au ieșit la iveală în această zonă zidurile unei construcții presupuse adosată zidului de incintă. Cercetarea a fost întreruptă, rămînînd la un nivel apropiat de suprafață.

³⁴ În sprijinul acestei posibilități am putea socoti tipul de plan al palatului de la mănăstirea Probota, unde cercetările ar putea să dovedească, eventual, dacă actuala alăturare: turn clopotniță-locuință, nu a fost precedată de o fază turn de apărare-locuință, deci palat întărit.

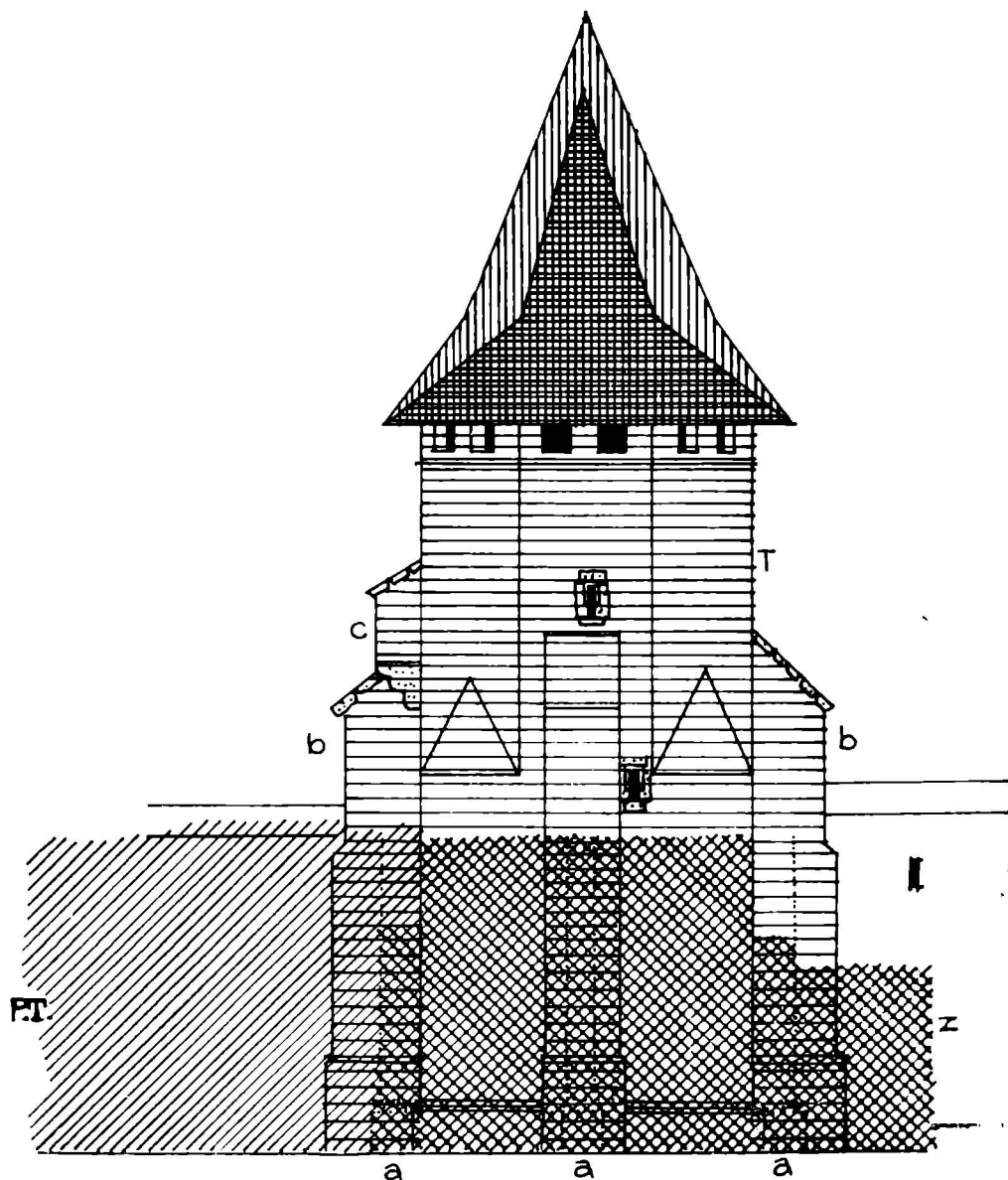


Fig. 9. Turn faza a II-a, reconstituit — Fațada vest: a) contrafort faza I; b) contrafort faza a II-a; c) măchicoulis; P.T.) zona palatului cu turn decroșat; T) turn de apărare; Z) zid curte întărită faza I.

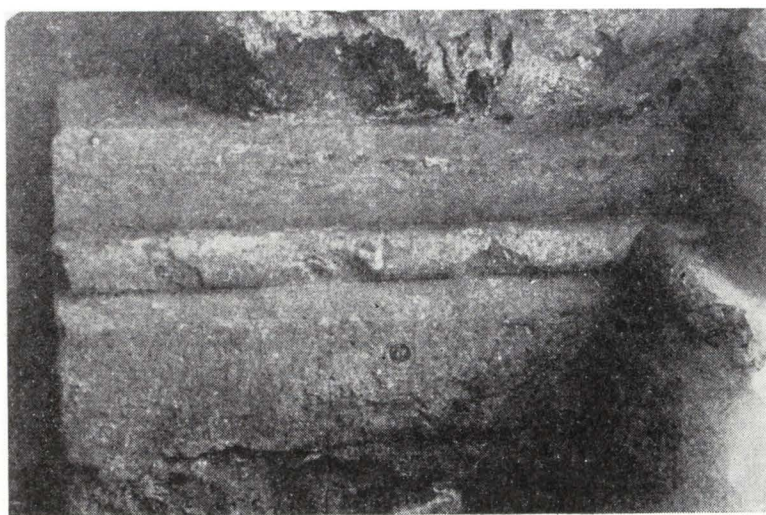


Fig. 10. — Profil soclu.

În cazul noii ipoteze acest profil nu ar fi fost o lucrare de finisaj « în afara incintei » ci ar fi aparținut clădirii care, pe tot conturul ei, inclusiv turnul, ar fi avut acest soclu, și în acest caz, când nu-l mai raportăm la incintă, finisajul nu ni se mai pare curios plasat. În acest caz zidurile apărute în prelungirea colțului nord-est nu aparțin unei incinte cu o construcție adosată ei ci ele reprezintă zidurile unei clădiri în continuare, independente, cu o înălțime cel puțin egală cu înălțimea colțului respectiv (cca. 9 m), grupată cu unul sau (mai puțin probabil) cu două turnuri³⁵ iar zidul de pe colțul opus (sud-est) menționat mai sus, destul de îngust și puțin înalt, ar fi fost zidul unei curți gospodărești întărite.

Putem presupune deci, că această clădire a fost concepută cu fațade de primă valoare arhitecturală spre exterior sau mai bine spus nu făcea parte dintr-o incintă care ar fi polarizat interesul arhitectural artistic spre interior; în consecință, este foarte probabil ca ea să fi fost anterioară construcției bisericii. Zidul îngust³⁶, construit la început în jurul gospodăriei acestui palat domnesc, este posibil să fi rămas să adăpostească așezarea și pe o perioadă de timp după construcția bisericii, pînă aproape de 1481, când s-au terminat marile lucrări ale sistemului fortificat al mănăstirii, cu ziduri de apărare și turnuri.

În privința pisaniei lui Ștefan cel Mare, încastrată în zidăria din stînga intrării la scara în spirală, un fapt este cert, că ea există pe acest loc o dată cu ridicarea zidăriei părții superioare a turnului. O primă întrebare ar fi de ce pisania este plasată așa de sus. În lumina presupunerilor formulate cu privire la transformările constatate, prezența pisaniei în acest loc pare să confirme faptul că partea superioară a turnului este opera sigură a domnitorului Ștefan cel Mare, care fie începuse el însuși clădirea care cuprindea în complexul ei baza turnului, fie găsește aici o locuință-palat fortificat, pe care o transformă în momentul cînd concepe o mare incintă mănăstirească cu turnuri de apărare independente.

Această ipoteză este cu atît mai plauzibilă cu cît ea ar aduce o explicație existenței unei mari deosebiri în calitatea finisajului fațadei celor două epoci de construcție, prin schimbarea destinației clădirii găsite, din palat în turn fortificat³⁷.

O variantă a acestei ipoteze poate fi socotită și posibilitatea ca, o dată cu organizarea unei incinte fortificate, Ștefan cel Mare să fi reconstruit doar partea superioară a turnului³⁸, inclusiv corpul scării, legîndu-l în colțul sud-vest de restul zidurilor de apărare și să fi păstrat o parte din vechiul palat pe colțul nord-est al turnului, care să fi fost dărimată abia în secolul al XVII-lea.

Este de luat în discuție și o ipoteză după care mutarea pisaniei și încastrarea ei la partea superioară a turnului ar fi fost făcută de către constructorii acestei suprastructuri, într-o epocă ulterioară lui Ștefan cel Mare, eventual în secolul al XVII-lea, iar pisania³⁹

³⁵ Această clădire s-ar fi dezvoltat în acest caz pe latura estică a turnului actual, cu un decalaj în dreptul intrării, de la nivelul terenului (gol modificat) și cu desfășurare volumetrică spre nord (vezi fig. 6B, P.T. și fig. 9, porțiunile hașurate). Este limpede că în această ultimă fază a cercetărilor se poate presupune că la baza corpului scării (volum neșut cu turnul actual pînă la nivelul accesului superior) nu se va găsi cel de al patrulea contrafort îngust ci, eventual, o trecere spre o altă încăpere, a presupusului palat.

³⁶ Bineînțeles, rămîne de văzut dacă acest zid aparține aceleiași faze de construcție cu a zidului îngust (cca. 1,19 m) apărut în colțul nord-est al incinte, deja în 1956, în cercetările arheologice întreprinse de colectivul Institutului de arheologie al Academiei (vezi *Materiale și cercetări arheologice*, vol. V, 1959, p. 612, fig. 12).

³⁷ Pe de o parte faza I de construcție reprezentată printr-un finisaj deosebit, cu soclu profilat, colțari masivi din pietre de talie la contraforturile mici și la cele trei colțuri ale turnului decoșat și pe de altă parte, o zidărie obișnuită la colțurile contraforturilor mari, fără soclu profilat etc., inclusiv la corpul scării.

³⁸ Ca o reminiscență a acestei idei de locuință întărită

pare să fie și programul părții superioare a turnului (sala cu bolți cu nervuri de piatră) care ar răspunde acestei funcțiuni și care a fost reluată în faza a doua. Sînt nenumărate ipoteze ce se pot face pe marginea planului și volumului unui asemenea palat fortificat iar cercetarea arheologică va aduce precizările necesare.

³⁹ Această ipoteză trebuie luată în considerare și în orice caz va trebui definitiv infirmată. Un prim argument în sprijinul ei este faptul că secolul al XVII-lea este secolul realizării sistemului fortificat de la Dragomirna, cu ziduri înalte, cu drumuri largi de strajă și turnuri cu poduri ridicătoare interioare și a sistemului de apărare de la Secu, de asemenea cu ziduri masive și cu un turn cu pod ridicător. După desfacerea completă a glacisului, se vor putea face studii comparative asupra stării de degradare a pietrii profilului de soclu. Lipsa completă a degradării profilului contrafortului mic ar putea însemna o durată relativ scurtă a clădirii de faza I; în schimb, o degradare pronunțată a profilului în afara contraforturilor mari ar însemna o durată îndelungată de funcționare, deci o probă în plus că ele provin din sec. al XV-lea, de asemeni descifrarea sgrafitelor existente pe șpaletii de cărămidă ai ferestrelor deviate va aduce date prețioase.

să provină în acest caz de la un alt turn, construit de acest ctitor și dezafectat în secolul al XVII-lea. Această variantă, bineînțeles, presupune că în epoca lui Ștefan cel Mare acest palat întărit a funcționat și după organizarea unei incinte fortificate. În acest caz deosebirea de finisaj amintită s-ar datora și decalajului mare în timp al epocilor de construcție.

În orice caz un fapt este cert astăzi, datarea zidului atrage după sine datarea părții superioare a turnului și implicit pune în discuție autenticitatea locului originar al încastrării pisaniei.

În rezumat, cercetarea pornită în scopul găsirii urmelor contraforturilor pentru a fi reconstituite descoperă o fază anterioară construirii contraforturilor mari, care deschide la rîndul ei ipoteze spre o investigație a formei inițiale, cînd turnul de azi nu aparținea unei incinte fortificate ci era doar parte componentă dintr-un volum cu turn decroșat.

Considerăm că această ultimă ipoteză cu variantele ei posibile va putea constitui o bază de plecare pentru continuarea cercetărilor atît pe parament cît și în secțiunile arheologice, rezultate ce vor putea fi valorificate în restaurare⁴⁰ și în orice caz vor contribui la anumite precizări ale istoriei arhitecturii românești⁴¹.

Nu putem încheia acest studiu fără a transcrie o impresie personală care ne-a urmărit pe tot timpul cercetărilor⁴². Lucrînd la aceste incinte, sîntem obișnuiți să constatăm cu excepția distrugerilor venite din afară (războaie, cutremure, incendii) nenumărate pierderi provocate, mai ales la casele domnești și la chilii, în urma a tot felul de prefaceri, schimbări de folosință, demolări etc. (lucrări pornite, de altfel, cu cele mai bune intenții de conducătorii acestor mănăstiri). Aceștia însă, din fericire, au păstrat de cele mai multe ori intacte sistemele de fortificație. Cazul Putnei este altul, ea a pierdut aproape totul. Vorbim mereu de soarta tragică a mănăstirii Putna, căutăm în cronici explicațiile acestei distrugerii. Nedumerirea noastră în fața incintei sărăcite de valorile ei arhitecturale autentice și-a găsit în parte un răspuns în descifrarea zidurilor, mereu prefăcute, lărgite, adosate și suprapuse. Aceste distrugerii, în plus față de alte mănăstiri, considerăm că sînt datorate unor vicii de construcție, care au compromis statica clădirilor; însăși această structură, necunoscută pînă azi, a conținut la baza ei sîmburele distrugerilor ce au urmat, care au făcut ca mănăstirea cea mai frumoasă din trecutul Moldovei să se prezinte azi ochilor noștri cu cel mai redus și neînsemnat inventar arhitectural (lăsînd în afara discuțiilor turnul tezaur și biserica).

Tragedia istorică este ireversibilă. Se preconizează refacerea unui palat pe ruinele găsite. Trecutul glorios nu poate fi reînviat printr-o pastişă fără valoare. Doar o restaurare justă⁴³ va putea realiza un tot valoros din vestigiile rămase, un ansamblu demn pentru mormîntul lui Ștefan cel Mare, emoționînd prin însuși tragismul devenirii sale.

RECHERCHES ET RESTAURATION DE LA TOUR DE LA TRÉSORERIE DU MONASTÈRE DE PUTNA

RÉSUMÉ

Les recherches concernant la tour de la trésorerie ont eu pour but sa restauration. Certains éléments insolites des plans et des façades nous ont conduit à transcrire graphiquement un plan hypothétique, dans lequel nous avons remplacé le glacis par trois contreforts extérieurs, en considérant le volume même de l'es-

⁴⁰ Începînd din vara anului 1971, am întrerupt cercetările pe parament și desfacerile de zidărie proiectate. În ceea ce privește cercetarea de arhitectură, studiul de față își propune să arate punctele rămase în suspensie, pe de o parte, și, pe de altă parte, unde ar trebui ea continuată.

⁴¹ Ipoteza unui palat fortificat o dată confirmată, va trebui valorificată muzeistic această zonă; prin coborîrea la nivelul de călcare inițial vor fi scoase la iveală porțiuni de ziduri care eventual s-au păstrat și după executarea construcției auriace.

⁴² Vestigiile sînt destul de numeroase și numărul lor

crește pe măsură ce avansează cercetarea arheologică.

⁴³ Reușita finală a acestui deziderat depinde de poziția ce se va adopta pentru punerea lor în valoare. Restaurarea va trebui, pe de o parte, să degajeze ruinele clădirilor vechi de toate volumele noi, desfigurante, disproporționate (cu excepția corpurilor de chilii care nu se suprapun pe ruinele sec. al XV-lea), cu totul străine și nesemnificative; de asemenea restaurarea va trebui să evite cu orice preț (cu ocazia organizării noului muzeu) noi falsificări ale trecutului, orice pastişă care n-ar putea decît să compromită definitiv această îndelung urgisită așezare.

calier comme un quatrième contrefort. À l'appui de cette hypothèse on a procédé à des recherches aussi bien sur le parement qu'archéologiques.

Les résultats ont confirmé l'hypothèse des contreforts, mais prouvé que ceux-ci, y compris le corps de l'escalier, n'étaient liés, du point de vue structural, qu'à la maçonnerie de la partie supérieure de la tour, demeurant sans lien sur presque toute la hauteur de l'actuelle base carrée; ils appartiennent à une seconde phase de construction, qui se superpose à un édifice dont il ne subsiste que la base, qui avait fonctionné avec une première rangée de contreforts extérieurs, plus étroits, et sur laquelle se trouvait un profil de socle d'une grande beauté. Des observations comparatives sur les angles de la base carrée conservés vers l'enceinte nous ont conduits à attribuer l'angle du S-E, dans sa forme actuelle, à la première phase de construction, tandis que la maçonnerie de l'angle du N-E, d'une facture différente, présente, selon nous, un finissage tardif, exécuté lors de la démolition de l'édifice qui englobait dans sa composition l'angle actuel sur toute sa hauteur.

Ces conclusions: un édifice avec une tour décrochée, un profil de socle inusité pour une tour de défense, un mur en continuation, trop étroit pour être le mur d'une enceinte fortifiée nous ont suggéré une autre hypothèse pour la première phase de construction: un bâtiment fortifié, avec une cour et des dépendances entourées d'un mur, qui aura eu une façade de premier intérêt architectural vers l'extérieur, antérieur à une enceinte fortifiée, ayant groupé autour d'un point central — l'église — les autres bâtiments d'intérêt majeur.

Le projet élaboré sur la base des recherches plus haut exposées représente une proposition pour la restauration de la tour datant de la II^e phase, y compris la forme initiale du toit.

La fig. 6 représente quelques hypothèses avec leurs variantes; hypothèses de travail afin de continuer la recherche pour la reconstitution des voûtes aux niveaux inférieurs. Les conclusions finales de la recherche architecturale en corrélation avec les conclusions archéologiques, pour le bâtiment sur un plan complexe de la première phase, pourraient être mises en valeur du point de vue muséographique.

Cette recherche nous justifie à supposer que l'une des causes des grandes destructions du monastère Putna (par rapport aux autres monastères des environs) serait la non-homogénéité constructive constatée en tant que résultat des innombrables transformations, adjonctions, superpositions, etc.

L'étude s'achève par quelques considérations d'ordre général sur les principes de restauration concernant l'ensemble du monastère Putna et plaide avec fermeté contre tout pastiche (qui pourrait être éventuellement proposé) afin de récupérer les pertes du passé.

L'équipe de restauration a été conduite par l'architecte Ioana Grigorescu de 1968 à 1972, secondée par l'architecte Nicolae Diaconu et par l'archéologue N. Pușcașu.

MONUMENTE ISTORICE DIN OLTENIA ȘI MUNTENIA VIZITATE DE GENERALUL KISELEV LA 1832*

(II)

de PAUL CERNOVODEANU și ALVINA LAZEA

Mănăstirea Cozia

Mănăstirea Cozia a fost construită în anul 6894 (1386) de voievodul Mircea <cel Bătrîn>⁸³ și pînă acum n-a fost refăcută niciodată, afară doar de faptul că voievodul Constantin Brâncoveanu Basarab i-a făcut o anexă care acum constituie tinda bisericii⁸⁴.

În interiorul bisericii nu există nici un fel de lucruri remarcabile, în afară de un veșmint <riza> de catifea, făcut din îmbrăcămintea voievodului Mircea⁸⁵ și de o mică evanghelie, tipărită în limba slavonă în anul 1668, pe timpul marelui cneaz Alexei Mihailovici și al patriarhului Ioasaf⁸⁶.

În partea de răsărit a casei egumenului se înalță un turn de pe care se văd priveliști foarte pitorești.

La cîteva verste de această mănăstire, pe drumul de la Ciineni spre Rotern-Turn-pas <= Turnu Roșu> se află pe o schelă o piatră uriașă cu o inscripție latinească; această piatră a fost pusă în anul 1717, după bătălia de la Petrovaradin și pacea de la Passarovitz, de împăratul Carol al VI-lea; drumul a fost refăcut în anul 7190 (sic!)⁸⁷. Inscripția de pe piatra ce se află lîngă satul Ciineni⁸⁸ <este următoarea>:

STA VIATOR
VI NA<TV>RA STARE <JVB>ET
ET VIR<TVS> TRAJANI STETIT
HIC
<SVB> AVSPICIIS
CAROLI SEXTI

* Partea I a acestei lucrări a apărut în SCIA, seria artă plastică, 20 (1973). nr. 1, p. 169—178.

⁸³ Amănunte la Emil Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, în SCIA, IX, 1962, nr. 1, p. 107—137.

⁸⁴ Informație eronată. Refacerea și zugrăvirea mănăstirii ca și construirea tindei sau pridvorului s-au datorat la 1706—1707 lui Șerban Cantacuzino, mare paharnic, în timpul lui Constantin Brâncoveanu (N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 175).

⁸⁵ După tradiție, cf. Gr. Tocilescu, *Catalogul...*, p. 110, nr. 63. Acest veșmint din catifea de mătase tunsă, broșată cu fir de aur, a fost transformat ulterior într-un felon. Vezi descrierea piesei și reproducerea ei în culori la Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 211 și pl. 2 și fig. 45 (detaliu în alb-negru).

⁸⁶ Identificată ca *Евангелие, напеч. в Москве, 1668, в*

4-ку, I и 536 л., cf. В.М. Ундольский, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁷ Amănunte privind «Via Carolina» tăiată de austrieci în trecătoarea Oltului între Turnu-Roșu și Rimnicu Vilcii la 1717, prin grija inginerului militar Franz Schwanz von Springfels, la C. I. Karadja, *Ceva despre Turnul Roșu*, în *Arhivele Olteniei*, III (1924), p. 97—110. Textul inscripției este următorul: HAEC VIA / IN DACIA / APERTA EST / ANNO MDCCXVII, cf. G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, II, p. 468. Refacerea drumului a avut loc în 1790 (dată redată greșit prin inversarea cifrelor 7190!) în timpul războiului austro-ruso-turc, cînd Țara Românească se afla sub ocupația imperialilor.

⁸⁸ Vezi textul corect al inscripției la N. V. Piperescu, *Inscripția de la Ciineni*, în *Tinerimea română*, 1884, p. 163—165 și G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, II, p. 468; cf. și N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 157.

IMPERATORIS CAESARI AVGVSTI
SVB ACTA BREVI BELLO SED FORTI ANIMO
EVGENIO
C<A>ESARIS VICARIO <DVCE>
RIPENSI DACIA
VT MEDIA MVTVIS <COM>MERCI<I>S
JVN<GERETVR>ALPESTRIS
<EFFRACTIS NVPIBVS PRAECIPITATIS IN>
PLANV<M> DVC<TIS> <ALPIBVS> PANTE IVXTIS
XI <HOR>ARVM VIA VEHICVLARIS APERTA EST
OPVS EGIT
STEPHANVS COMES A STEINVILLE
LEGATVS & PR<AE>SES CAESARIS IN DACIIS
ARCHITECTO FRID<E>RIC<O> <SC>HWANTZIO
QVID PROVI<DENTIA> <AV>GVSTI
PRO SA<LV>TE PVBLICA <PER FIDELE> <MINI>STERIVM POSSIT
GRA<TAE> POSTERITA<TE> <PERENNE> MONVMENTVM
JAM<VALDE PROSPERE> & MEMINERIS
VIRTV<TI> CAROLI INVIAM NVLLAM ESSE
VIAM
QVAE <DVM> ALPES EVISCERAT & FLVMINA DOMAT
BELLVM SISTIT POPVLOS<QVE> MONTIBVS NVDATOS
IMPERIO FRAENAT OBSEQ<V>IO FELICES
VIA CAROLINA
HAEC EST
MDCCXVII

Ținuturile de cîmpie ale Valahiei Mici. Ținutul Mehedinți. Orașul Cerneți.

Actuala periferie a orașului a fost în vechime o colonie romană cu o mică cetate, care s-a numit *Dierna* (Cerna), orașul sau cetatea neagră ⁸⁹.

În acest oraș se află biserica Sfintei Treimi, ridicată de prințul Grigore Ghica în anul 1661 de la nașterea lui Christos și a fost închinată tot de el

mănăstirii Tismana ⁹⁰.

În ograda <bisericii>, în partea dreaptă, se observă un fragment de marmoră, care, după spusele locuitorilor de acolo, a fost adus din vremuri vechi din Turnu Severin și mai păstrează pînă astăzi următoarele cuvinte ale unei inscripții antice ⁹¹:

D<M>
ANT<ON>
CALIS<T>
VIXI<T>
AMN. LX
DIOGE<N>
MOSC
CONIVG
B. M.

La o distanță de 1/2 de ceas de Cerneți, pe ambele maluri ale Dunării s-au păstrat pînă acum

doi stilpi ai podului lui Traian ⁹², zidiți din piatră și din cărămidă foarte trainică. Dunărea are în

⁸⁹ Etimologie greșită. Dierna, municipiu în vremea împăratului Septimius Sever (193–211), se afla pe locul actualei localități Orșova, pe Dunăre, în amonte de Cerneți, astăzi înglobat în orașul Drobeta-Turnu Severin, construit după 1833 pe vatra coloniei romane Drobeta și a cetății medievale a Severinului. Amănunte privind istoricul Diernei la D. Tudor, *Orașe, târguri și sate în Dacia romană*, București, 1968, p. 17–23.

⁹⁰ După pisanie, a fost ridicată în 1662–1663 (7171), cf. N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 206. Închinarea ca metoh la Tismana s-a făcut la 20 mai 1663, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 254, nota 67.

⁹¹ Vezi textul corect al inscripției la CIL, III, nr. 1586, apud Gr. G. Tocilescu, *Monumentele... epigrafe ale Muzeu-*

lui Național de Antichități, I, p. 296–298, nr. 31 cu comentariul respectiv. Găsim interesant de semnalat faptul că la cererea adjutantului lui Kiselev, pod-polcovnicul Fonthon de Verrayon, din 15 iulie 1832, sameșul județului Mehedinți, N. Rusănescu, îi trimetea la 21 septembrie o transcriere (este drept, foarte defectuoasă) a textului inscripției, de «pă o piatră ce este alătura lingă zidul bisericii Sfintei Troiță din Cerneți», cf. Arhivele Statului București, *Vornicia din lăuntru*, T. Rom., dos. 2741/1832, f. 849 v.

⁹² Pentru capetele podului lui Traian de la Turnu Severin, construit în anii 103–105 e.n., vezi toate amănuntele în D. Tudor, *Podurile romane de la Dunărea de Jos*, București, 1971, p. 96–110.

acest loc o lățime de 100 m<ii> de pași sau între 440 pînă la 550 de stinjeni vienezi. Împăratul Adrian nu numai că a stricat acest pod construit de împăratul Traian în anul 107 (!) de la nașterea lui Christos, dar i-a distrus și picioarele pînă la suprafața apei ⁹³. Acest pod, după tradiția istorică, a fost construit de arhitectul Apolodor din Damasc ⁹⁴.

Nu departe de pod, în sus pe Dunăre, se află ruinele unei vechi cetăți romane, numită *Turnu Severinului*, construită de împăratul roman Traian pentru apărarea podului și <care> s-a numit în acel timp *Acmonia*, dar în anul 222 după nașterea lui Christos împăratul roman Alexandru Sever, refăcînd părțile distruse ale acesteia, a denumit-o după numele său — *Cetatea Severinului* ⁹⁵.

La <o distanță de> 1/4 de ceas de mers călare de la acest loc se află carantina *Schela Cladovei* (portul Cladova) care a primit această denumire de la orașul Cladova ⁹⁶, situat în fața acesteia <și care> a fost construit de împăratul roman Claudiu, păstrîndu-i pînă în timpurile de acum numele său ⁹⁷.

D.

IVL. HERCVLAN<V>S. // DEC. SCOL. FAB. TVM AG // VIX. ANN. LXXX IV
VIV // ENIA CONIVX. IVL. // MARCIANVS. FIL. IM // MAG.
SCOL. FAB. VIX. // ANN. XXVII. AVR. IVLI // VS MIL. CHOR.
I. SAG. IM // MAG. VIX. ANN. XXX. IVL. // M<A>RCELLINVS. FIL. //
VEXIL. SCOL. FAB. VIX. // ANN. XXV IVL. MA//RCIA. FIL
VIX. // ANN. XIII. IVL. ER. // ACLIA. FIL. VIX //
ANN. VIII. IVL. // MARCELLINA. NEP. // VIX; ANN
III VIV // ENIA ... MATER. SE. VIVA

Pe moșia Zegaia ¹⁰³, care aparține de asemenea unor persoane particulare, a fost descoperită o

⁹³ Exagerări datorate interpretării eronate a textului lui Dio Cassius, ce atestă, de fapt, unele măsuri de apărare temporare luate de Hadrian în anii 117–118 împotriva năvălirilor sarmaților; el a dispus de întreruperea circulației pe pod prin demontarea lemnăriei «părții de deasupra» adică a bolților și a podelei podului, ulterior refăcute, cf. *ibidem*, p. 148–151.

⁹⁴ Date asupra lui, *ibidem*, p. 61–64.

⁹⁵ Date confuze privind trecutul castrului roman ridicat în vecinătatea municipiului Drobeta, peste care s-a suprapus în Evul Mediu cetatea medievală a Severinului («Castrum Zeurini» în secolul al XIII-lea); pentru informații privind istoricul castrului vezi la Gr. Florescu, *Castrul roman Drobeta (Turnu Severin)*..., în *Revista istorică română*, III (1933), fasc. I, p. 32–53, pentru municipiul Drobeta la D. Tudor, *Oltenia romană*, p. 177–185, iar pentru așezarea medievală la M. Davidescu, *Cetatea Severinului*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XXXIX (1970), nr. 3, p. 9–14.

⁹⁶ Între Drobeta–Turnu Severin și schela Cladovei a ființat pentru scurtă vreme un mare castru roman de pămînt (castra aestiva) destinat detașamentelor militare însărcinate cu construirea podului peste Dunăre între anii 102–105 e.n., cf. D. Tudor, *Podurile romane*..., p. 306.

⁹⁷ Tradiție fără nici un temei istoric.

⁹⁸ Vezi unele date privind acest pitoresc defileu dintre munții Carpați și Balcani în G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, vol. V, București, 1902, p. 60–61.

⁹⁹ În comuna Cătunele (azi în județul Gorj) se văd urmele unei zidării atribuite unui castru roman de la Gura Chivădarului. Construcția se afla la malul Motrului și chiar

Mai departe, la <o distanță de> trei ceasuri de mers <călare> pe drumul spre Vîrciorova se află un loc numit «Poarta de fier» (*Porțile de fier*) ⁹⁸, pe care turcii le numesc *Demir-Kapu*, și un loc în Dunăre ce se numește «*Virula iuți*», <iar> de turci este numit *Gerdap*, adică torentul sau cataractele; acest drum, foarte îngust, merge pe cursul Dunării spre tășpanul unui munte de piatră pe care se află în multe locuri pietre care au de la natură figuri omenești, fapt pentru care acest loc se și numește «*la babele*».

În apropierea satului Cătunul, pe malul stîng al râului Motru, în valea Chivădarului se pot vedea rămășițele valului unei fortificații de odinioară ⁹⁹. Localnicii spun că într-adevăr a fost aici o întăritură, făcută de un oarecare cneaz, Chivodor ¹⁰⁰.

În plaiul Cloșanilor, pe moșia ce aparține la doi proprietari particulari și fostei mănăstiri Topolnița ¹⁰¹, s-a descoperit lingă zidurile distruse ale acesteia o piatră pe care sînt săpate următoarele cuvinte latinești ¹⁰²:

M.

piatră, pe care se poate observa imaginea vechilor idoli și următoarea inscripție latină ¹⁰⁴:

pe deal, descoperindu-se arme, monede, din timpul Severilor, inele ș.a., cf. *ibidem*, II, p. 303–304.

¹⁰⁰ Etimologie gratuită și fantezistă.

¹⁰¹ Schit, cu hramul tăierii capului Sf. Ioan, ctitorit la 1645–1646 de Lupul Buliga, mare căpitan de dorobanți, pe fundațiile unui lăcaș mai vechi din secolul al XVI-lea al Craioveștilor sau Brâncovenilor, cf. D. Buzatu, *Schitul Topolnița*, în *Mitropolia Olteniei*, VIII (1956), nr. 10–12, p. 638–647; Radu Crețeanu, *Întregiri la istoria schitului Topolnița*..., în *Mitropolia Olteniei*, IX (1957), nr. 9–10, p. 825–830 și *Cine era Lupul Buliga, ctitorul schitului Topolnița și ceva despre sfîrșitul lui*, în *Mitropolia Olteniei*, XXI (1969), nr. 11–12, p. 913–946.

¹⁰² Vezi textul inscripției redat corect în CIL, Suppl. vol. III, nr. 3018, apud Gr. G. Tocilescu, *Monumentele epigrafice*..., p. 354–355, nr. 58. Și această inscripție găsită «pă o piatră foarte frumos lucrată, care... să asemănă cu marmurile și este lingă zidu minăstirii Topolnița din jud. Mehedinți» a fost transcrisă — foarte defectuos — la cererea adjutantului Fonthon și expediată celui interesat de sameșul Rusănescu prin adresa 4895 din 21 septembrie 1832, cf. Arhivele Statului București, *Vornicia din lăuntru Ț. Rom.*, dos. 2741/1832, f. 850.

¹⁰³ Comună, fostă în județul Mehedinți, azi în județul Gorj.

¹⁰⁴ Vezi fragmentul de inscripție editat corect în CIL, III, nr. 1585, apud Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 289–292, nr. 30. Răspunzînd cererilor lui Fonthon, sameșul Rusănescu îi trimetea și această inscripție găsită «la satu Zăgaia», «dă dăsupt acestora <litere — n.n.>, <fiind> făcute nește

<IAC>
INTERFECTA. A LATRO
ET VINDICATA
VCVDIVS BAEDARI
ET SVTTA EPICADI
P.P.FIL. TIT. P.
DIM. VLCVDIVS
BDARI. VXI. AN. L.

Ținutul Doljului. Orașul Craiova

În acest oraș se află biserica Sf. mucenic Dumitru izvoritor de mir, care, după cum se poate vedea din istorie, a fost construită în anul 1205 de la nașterea lui Christos de craiul bulgaro-valah Ioan¹⁰⁵ de la care și orașul a luat denumirea de Craiova*;

în anul $\frac{7160}{1625}$ de la nașterea lui Christos, adică acum 180 de ani, voievodul Matei Basarab a renovat această biserică, întărindu-i pereții cu fier¹⁰⁶. În partea de apus, la ieșirea din biserică se află o clopotniță distrusă, care a fost construită de craiul Ioan¹⁰⁷.

În biserica numită Maica Precista (Maica Domnului) există o foarte veche icoană a Maicii Domnului, despre care se spune că ar fi fost într-un dud. Această biserică a fost construită în anul 1760 de la nașterea lui Christos, adică acum 72 de ani¹⁰⁸.

Ținuturile de munte ale Valahiei Mari. Ținutul Argeșului. Mănăstirea Curtea de Argeș

Mănăstirea Curtea de Argeș a început pentru prima dată <să fie construită> de voievodul Neagoe

chipuri idolești și deasupra să înțeleagă că au fost mai mare și s-au rupt», cf. Arhivele Statului București, *Vornicia*, dos. 2741/1832, f. 852. Comentarii asupra conținutului ei la D. Tudor, *Interfecti a latronibus in inscripțiile din Dacia*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, IV (1953), nr. 3–4, p. 584–586, 594.

¹⁰⁵ Legendă fără nici un temei istoric. Autorul confundă două tradiții existente în legătură cu întemeierea lăcașului, ce atribuie succesiv fondarea lui țarilor româno-bulgari, frații Petru și Asan, la 1185 și unui pretins crai al cumanilor, Ioan, de pe la 1230; în realitate biserica a fost ridicată de boierii Craiovești, la o dată incertă, plasată între sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor; pentru toate acestea vezi I. Popescu-Cilien, *Biserica Sf. Dumitru catedrala metropolitană din Craiova*, Craiova, 1941, p. 3–6 și N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 224.

* crai, în limba slavonă, înseamnă ținut stăpinit, *Iov* — înseamnă Ioan, adică posesiunea lui Ioan. (Nota autorului).

¹⁰⁶ Vezi pisană lăcașului, datată octombrie 1651 (7160), *ibidem*, p. 7.

¹⁰⁷ Afirmație gratuită.

¹⁰⁸ Biserica Maica Precista din Dud sau Madona Dudu a fost clădită în 1758 de către Hagi Ion Gheorghe tăbăcarul și Constantin Fotescu, fost mare clucer, fiind închinată ca

în anul $\frac{7025}{1517}$ <și> a fost terminată de ginerele său,

voievodul Radu, în anul $\frac{7035}{1527}$ ¹⁰⁹, iar în 1793 a fost ridicată la rangul de episcopie¹¹⁰.

La intrarea în biserică există o ușă înălțată pe 12 trepte; întreaga pardoseală a bisericii este din marmoră; intrând în mijlocul <bisericii>, pe partea dreaptă se află mormântul voievodului Mircea,

mort în anul $\frac{7149}{1641}$ ¹¹¹, al mitropolitului Ungro-

vlahiei, Anania, care a murit în anul $\frac{7000}{1492}$ ¹¹²; mormântul lui Radu Vodă, ginerele voievodului

Neagoe, care a murit în anul $\frac{7037}{1529}$ ¹¹³, mormântul întemeietorului mănăstirii Curtea de Argeș,

voievodul Neago<e>, care a murit în anul $\frac{7029}{1521}$ ¹¹⁴

metoh episcopiei de Râmnic, cf. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 221.

¹⁰⁹ Vezi datele pisaniei din 10 septembrie 1526 (7035), nu 1527, la Al. Elian și colab., *op. cit.*, I, p. 478–479, nr. 577.

¹¹⁰ De fapt, la 23 februarie 1794, cf. V. Brătulescu, *Hrisovul lui Alexandru Moruzi pentru înființarea episcopiei Argeș și numirea lui Iosif ca titular al noiei eparhii*, în *Mitropolia Olteniei*, XV (1963), nr. 11–12, p. 931–936.

¹¹¹ Evidentă eroare, neexistând nici un Mircea voievod la 1640–1641 (7149!). În biserica episcopală nu se aflau decât două morminte din acești ani, al lui Constantin, fiul spătarului Preda din Ruda, răposat la 3 decembrie 1640 (7149) și al Cheajnei, soția marelui armaș Ivașco, răposată la 5 octombrie 1641 (7150), cf. Al. Elian și colab., *op. cit.*, I, p. 527–528, nr. 644–645.

¹¹² De fapt este o lespede pregătită spre a servi drept loc de odihnă mitropolitului Anania, răposat pe la 1580; de aceea a fost indicată pe piatră doar cifra miilor, adică 7, lăsându-se loc liber pentru sute, zeci și unități, cf. și N. Șerbănescu, *Mitropolitul Anania. Contribuție la istoria bisericii române în sec. XVI*, în *Glasul bisericii*, IX (1950), nr. 9–10, p. 44–45 și Al. Elian și colab., *op. cit.*, p. 508–509, nr. 617.

¹¹³ Pentru inscripția pietrei funerare datind din 4 ianuarie 1529 (7037), vezi mai ales N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 148–149, T. Palade, *Radu de la Afumați*, București, 1939, p. 89, 97, 101 și Remus Ilie, *Inscripțiile de la mănăstirea lui Neagoe Basarab din Curtea de Argeș*, în *Glasul bisericii*, XII (1953), nr. 9–10, p. 591.

¹¹⁴ Pentru inscripția funerară de pe mormântul lui Neagoe Basarab, răposat la 15 septembrie 1521, vezi N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 146 la și R. Ilie, *op. cit.*, p. 589–590.

și mormintele celor trei copii ai săi¹¹⁵. Cupola bisericii se sprijină pe două coloane de piatră; odoarele ei sînt foarte bogate și, în afara acestora, mai există <ca> moaște capul și mîna sf. patriarh al Constantinopolului, Nifon, și capetele sfinților mucenici Serghie și Vakh și al sfintei mucenice Tatiana, toate într-o raclă de lemn, în cutii de argint¹¹⁶.

<De asemenea>, un chivot de argint.

<De asemenea>, o evanghelie îmbrăcată în argint.

<De asemenea>, 6 cruci diferite.

În general, toate odoarele din argint ale acestei biserici fac cam vreo 15 ocale de argint.

Biserica este acoperită cu plumb <iar> crucile de pe cupole sînt din aramă aurită; clopotnița și clădirea veche a divanului domnesc, precum și alte clădiri au fost ridicate de diferiți egumeni.

Biserica domnească ce se află în orașelul Argeș a fost construită de primul voievod al Țării Românești, Radu Negru, se poate presupune, acum 600 de ani¹¹⁷; din istorie reiese că biserica a fost zidită cam prin anul 1229* în întregime din piatră brută, iar cupola ei se sprijină pe 4 coloane. Aici se află moaștele sfinței mucenice fecioare Filoftea, într-o raclă de lemn, îmbrăcată în argint¹¹⁸ și un chip al domnitorului Radu Negru, săpat în piatră¹¹⁹.

La intrarea în biserică, pe partea dreaptă se află o statuie de piatră a voievodului Radu Negru¹²⁰; se observă că ea fusese anterior aurită, dar în timpul

războiului turco-austriac această statuie a fost avariata.

Clopotnița acestei mănăstiri este de asemenea ruinată și de abia se poate observa fundamentul ei. În curtea bisericii se observă de asemenea locul unde existase odinioară curtea voievodului Radu Negru¹²¹.

Pe dealul din fața Bisericii Domnești se află o biserică catolică pustie, construită de soția voievodului Radu Negru, principesa Ana¹²².

În capătul orașului mai există o biserică, ridicată de voievodul Petru Cercel¹²³.

Pe drumul <ce duce> din Curtea de Argeș la Cîmpulung, mai în sus de Stănești, pe o vale, se află biserica Corbu¹²⁴, săpată în piatră.

Din Riul Doamnei țigani scot nisip aurifer.

Ținutul Muscelului. Orașul Cîmpulung

Orașelul Cîmpulung a fost prima capitală a Valahiei, întemeiată de voievodul Radu Negru, după cum reiese din istorie, în anul 1215¹²⁵. În el se află o biserică în care există un altar al Adormirii Maicii Domnului, construită de asemenea de Negru Vodă <și> refăcută după aceea de voievodul Matei Basarab dimpreună cu casa din partea dreaptă a intrării și cu o clopotniță¹²⁶.

Împrejurul acestei biserici se află temelia unei cetăți care a fost construită împreună cu biserica¹²⁷.

¹¹⁵ Este vorba de Anghelina (răposată la 3 august), Ioan (mort la 27 noiembrie) și Despina (decedată la 15 aprilie (?) sau iunie), toți pieriți în fragedă copilărie, fără a se indica însă și anii cînd au murit. Vezi inscripțiile funerare la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 147–148.

¹¹⁶ Pentru care vezi N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 152–153.

¹¹⁷ Vezi imensa literatură istorică scrisă în jurul acestui edificiu și problema «homerică» a fondatorilor săi la N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 238–242.

* Corectat de altă mină: 1949.

¹¹⁸ Amănunte la D. R. Mazilu, *Sfînta Filoftea de la Argeș, Lămurirea unor probleme istorico-literare. Monografia hagiografică*, București, 1934.

¹¹⁹ Pentru întreaga problemă vezi amplul studiu al lui Pavel Chihaia, *Cine a fost «Negru Vodă» întemeietor de cetăți și ctitor de biserici?*, în *Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, I, București, 1970, p. 99–167.

¹²⁰ Despre «gisantul» care ar acoperi de fapt mormîntul lui Radu I (c. 1375/77–1380), vezi considerațiile lui P. Chihaia, *Date noi despre necropola primilor Basarabi din Curtea de Argeș*, în *Studii și comunicări*, Muzeul Pitești, II (1969), p. 149–155, 164–165.

¹²¹ Pentru ultimele săpături arheologice efectuate la complexul de la Sf. Nicolae domnesc, urcînd vechimea curții voievodale chiar pînă în secolul al XIII-lea, vezi recentul studiu al lui N. Constantinescu, *Curtea Domnească din Argeș, probleme de geneză și evoluție*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XL (1971), nr. 3, p. 14–23.

¹²² Legendă fără nici un temel. Biserica episcopală catolică a fost ridicată pe la 1380, fiind ruinată după 1623; vezi unele date la C. Auner, *Episcopia Argeșului*, în *Revista catolică*, 1915, p. 47–62 și P. Chihaia, *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècle en Valachie*, în *RRHA*, V, 1968, p. 49–52.

¹²³ Cu hramul «Intrarea în biserică», numită și Botușari, construită de Petru Cercel la 1583; după P. Chihaia, *Trecutul bisericii Botușari din Curtea de Argeș*, în *SCIA*, seria artă plastică, XIV, 1967, nr. 1, p. 103–115, s-ar fi substituit vechii clădiri a episcopiei catolice.

¹²⁴ Este vorba de schitul Corbii de piatră, cu hramul «Adormirea Precistii», zidit de monahia Magdalena, soția lui Hamza banul, la începutul secolului al XVI-lea și refăcut de episcopul Iosif al Argeșului la 1809, cînd este transformat în biserică de mir, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 194.

¹²⁵ Pentru vechimea orașului înființat în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, atribuit fără temei, conform tradiției, legendarului Radu Negru, vezi în special I. Răușescu, *Cîmpulung Muscel, Monografie istorică*, C. Lung, 1943, p. 11–13 și I. Hurdubețiu și Fl. Mirțu, *Cîmpulung-Muscel medieval*, în *Studii și articole de istorie*, XI (1968), p. 27–44.

¹²⁶ Cunoscuta mănăstire a lui «Negru Vodă» amintită încă din 1351–1352, ipotetică ctitorie a lui Nicolae Alexandru Basarab (1352–1364), reconstruită de Matei Basarab la 1635–1636, împreună cu acareturile ei, pentru care vezi mai ales P. Chihaia, *Etape de construcții în incinta mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung-Muscel*, în *SCIA*, VIII, 1961, nr. 1, p. 208–221; idem, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung-Muscel*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXIX (1961), nr. 9–10, p. 1033–1049 și *Monuments romans et gothiques...*, p. 47.

¹²⁷ Este vorba de fapt de vechea curte domnească din incinta acestui lăcaș, cf. V. Drăghiceanu, *Despre mănăstirea Cîmpulung. Un document inedit: jurnalul săpăturilor făcute de Comisia monumentelor istorice în 1924*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXII (1964), nr. 3–4, p. 284–335; P. Chihaia, *Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru biserica domnească din Cîmpulung-Muscel*, în *Glasul bisericii*, XXIII (1964), nr. 3–4, p. 294–336 și Flaminio Mirțu, *Știri noi asupra complexului*

Reclădirea actuală a acestei biserici este foarte frumoasă în exterior, nu are <însă> nici un fel de obiecte vechi, iar cele noi, de argint, se păstrează la Mitropolia din București, împreună cu actele domnești referitoare la diferitele moșii ce aparțin acestei biserici¹²⁸.

În grădina ce aparține bisericii catolice se poate observa locul unei foste biserici asemănătoare, construită de doamna Ana, soția voievodului Radu Negru¹²⁹; în centrul orașului mai există o altă biserică catolică, a cărei temelie inițială a fost foarte mare, dar în prezent, datorită distrugerilor turcești, ea nu mai ocupă decât altarul vechii biserici, construită de asemenea de doamna Ana¹³⁰.

În afara acestora, în oraș se află și biserica numită Biserica domnească¹³¹, adică biserica voievodală, construită de voievodul Mircea în anul $\frac{7075}{1565}$ (!), care n-a fost refăcută niciodată de la construcția sa inițială, în afara construcției amvonului; în ea există un altar din anul 1625.

La un ceas de mers <călare> în spre nord-vest de la Cîmpulung, lângă satul Onești, se extrage nisip aurifer.

Satul Bughea

Moșia Bughea îi aparține logofătului Nicolae Racoleanu¹³²; într-însa există un izvor de apă minerală, de 6 șchioape adâncime și lărgime, <iar> în jurul acestuia se află o construcție pătrată, împărțită în 25 de încăperi cu vane și canapele speciale.

În <această> construcție există un cazan mare, în care se încălzește apa pentru cei ce se folosesc de acest <izvor> mineral.

Mulți dintre localnici își iau apă din acest izvor pentru a o folosi acasă, unde au mai multe mijloace pentru aceasta.

istoric al Mănăstirii și al Curții domnești din Cîmpulung-Muscel, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXIII (1965), nr. 11–12, p. 1032–1043.

¹²⁸ Pentru cele câteva icoane și odoare păstrate odinioară în colecțiile Muzeului de artă religioasă sau ale Muzeului de antichități din București, vezi Al. Elian și colab., *op. cit.*, I, p. 540–541, nr. 672 și 673; p. 568, nr. 742; p. 669–670, nr. 970; p. 713, nr. 1056; p. 746, nr. 1127; p. 755, nr. 1153.

¹²⁹ Faimosul «cloașter», purtînd hramul Sf. Elisabeta, ridicat în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și ruinat în secolul al XVII-lea, pentru care vezi mai ales I. Barnea și E. Lăzărescu, *Sondajul de la Cîmpulung, punctul Cloașter*, în *Materiale și cercetări arheologice*, VIII (1962), p. 65–72; V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 310, 319, 321–331 și P. Chihaia, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în RRHA, II, 1965, p. 67–80; idem, *Monuments romans et gothiques...*, p. 38–46.

¹³⁰ Biserica baraiților sau Bărăția, mănăstire franciscană cu hramul Sf. Iacob cel Mare, datînd din ultimul sfert al secolului al XIII-lea și restaurată la 1760, cf. Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, în SCIA, IV, 1957, nr. 1–2, p. 109–127 și Șt. Balș, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung Muscel*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, nr. 3, 1969, p. 7–26.

De asemenea, mulți dintre oamenii sănătoși se folosesc de băile cu apă rece, mai ales cei cu corpul plăpînd.

Apele izvorului sus-menționat sînt bune pentru vindecarea reumatismului, a frigurilor și a bolilor de piept; așa de pildă fata Zoița, sora Mariei Băjescu¹³³, care avea reumatism la picioare, după ce a făcut 30 de băi, a devenit complet sănătoasă.

Iar sora ei, Maria, în acest an face de asemenea băi pentru reumatism <cu apă> din acest izvor, unde se află și acum cu sora sa mai mică.

În total, acum sînt 6 oameni care se folosesc de acest izvor. În anul trecut, fiul lui Dincă Mihălescu, din Pitești, a venit la izvor plin de răni și după ce a făcut băi a devenit sănătos.

Bolnavii folosesc această apă și pentru băut, dar fostul doctor de atunci a interzis acest lucru. Acel doctor a murit deja.

Proprietarul acestui izvor nu ia de la cei ce se folosesc <de apele lui> nici o plată.

În cadă nu poți sta mai mult de un ceas, fiindcă îți vine să leșini.

Iarna, bolnavii își duc apa acasă, în lipsa unor încăperi încălzite pe lângă izvor.

Pe timp de ploaie, apele izvorului se fac foarte tulburi¹³⁴.

Mănăstirea Nămăești

Mica mănăstire de femei, numită Nămăești¹³⁵, <situată> la o distanță de un ceas de Cîmpulung, se află pe moșia cu același nume, <fiind> săpată într-un munte de piatră, dar nu se știe de cine și cînd.

La intrarea în biserică există un amvon, al cărui acoperămînt <se sprijină> pe șapte stâlpi simpli de piatră; înlăuntrul bisericii se poate vedea și acum cioplitura pietrei cu ciocanul și alte adaosuri de

¹³¹ Purtînd hramul Sf. Nicolae, a fost zidită de fapt de doamna Chiajna, văduva lui Mircea vodă Ciobanul, și de fiul lor Petru vodă cel tinăr la 1565–1566, fiind restaurată în 1721 de Nicolae vodă Mavrocordat și ispravnicul de Cîmpulung, vornicul Neacșu Piteșteanu, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I₁, p. 162–163.

¹³² Corect Nicolae Rucăreanu, treti-logofăt, fiu al cluce-ului Gheorghe Rucăreanu, șezător în Cîmpulung, cf. I. C. Filitti, *Catagrafia oficială de toți boierii Țării Românești la 1829*, București, 1929, p. 32, și I. Răușescu, *Cîmpulung Muscel*, p. 47.

¹³³ Dintr-o familie cunoscută de boieri munteni din Muscel, cf. Șt. Greceanu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, vol. I, București, 1913, p. 81–90.

¹³⁴ Date privind amenajarea băilor de la Bughea de către Gheorghe Rucăreanu și fiul său Nicolae, la Dr. I. Felix, *Istoria igienei în România*, partea a II-a, în *Analele Academiei Române*, seria a II-a, t. XXIV (1902), *Memoriile Secției Științifice*, p. 297.

¹³⁵ Date și bibliografie asupra acestui monument, care nu se știe de cînd există (secolele XV–XVI?) la N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 443; mai recent, I. Răușescu, *Schitul Nămăești*, în *Glasul bisericii*, XVI (1957), nr. 8–9, p. 565–586.

construcții, după aceea, nu s-au mai făcut; lungimea acesteia, cu altarul, este de 10 pași, iar lărgimea de 7 pași. La altarul din această mănăstire se sărbătorește «Intrarea în templu a Preasfintei Născătoare de Dumnezeu»; «aici» există o icoană a Maicii Domnului, zugrăvită (sic!) de Sfântul Luca și îmbrăcată în argint¹³⁶, o evanghelie și o cruce de argint și 7 candel.

Odăjdile preoțești sînt simple și vechi.

Lîngă biserică sînt cîteva chilii de lemn, construite de răposatul ban Barbu Văcărescu¹³⁷, după aceea au mai fost începute și altele, dar din lipsă de mijloace, au rămas neterminate.

În această «mănăstire» sînt 20 de călugărițe.

În apropiere de Nămăești se extrage nisip aurifer.

Mai în sus de satul Rucovi¹³⁸, pe Dîmbovița, se află o peșteră minunată și pe lîngă ea o prăpastie deosebit de adîncă.

A. M.

I. GN MONO: JRF: ONIVM SAIT. CTO PX
PETR. MARGARITA
NCACLOETO — SANA POSV FRVTAN. I. 1661.
PIFI.
ZAVS.

Această inscripție¹³⁹ se află pe o cruce înălțată de județul Gheorghe Marghiton în satul Goleștii Badii, județul Mușcelului, care aparține mănăstirii Nucet¹⁴⁰.

Ținutul Dîmboviței. Orașul Tîrgoviște

În orașul Tîrgoviște există o biserică, fosta Mitropolie începută de voievodul Neagoe în anul 7018*, adică acum 322 de ani¹⁴¹ dar după

¹³⁶ Pentru amintita icoană, datînd probabil din secolul al XVI-lea, pe care tradiția legendară o atribuie predicatorilor creștini, apostolii Luca și Andrei, socotiți peregrini prin aceste meleaguri, vezi în special V. Brătulescu, *Documente, inscripții cu caracter istoric și zugrăvi ȋrani*, în *Glasul bisericii*, XIX (1960), nr. 3–4, p. 292, iar pentru legenda icoanei și a lăcașului, vezi C. Rădulescu-Codin, *Legende, tradiții și amintiri istorice*, București, f.d., p. 51–52 și I. Ulieru, *Mănăstirea Nămăești* (C. Lung), f.d., p. 5–7.

¹³⁷ Pentru care vezi I. C. Filitti, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁸ Corect Rucăr. În apropiere se află peștera Dîmbovicioara.

¹³⁹ Textul ei este indescifrabil, datorită caracterului defectuos al transcrierii. Putem constata doar că aparține comunității catolice și poartă data de 1661; numele județului Gheorghe Marghiton (poate Mărchitan?) ne este de asemenea necunoscut. Pentru satul Goleștii Badei, din Muscel (azi în județul Argeș), vezi G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, III, București, 1900, p. 593–594.

¹⁴⁰ Cu hramul Sf. Gheorghe, ridicată de Gherghina pîrcălăb și soția sa Neaga la sfîrșitul secolului al XV-lea și refăcută în 1746, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 450.

* În text greșit: 1610.

¹⁴¹ Purtînd hramul «Înălțarea Domnului», amintită în documentele din 18 mai 1526 și 2 februarie 1533 ca fiind ctitorită de Neagoe Basarab pe la 1518, cf. *ibidem*, I₂, p. 671, nota 54.

moartea lui a rămas neterminată, însă voievodul Petru a terminat-o în anul 1537¹⁴², iar după aceea, în anul 1707, voievodul Constantin Brâncoveanu Basarab i-a refăcut numai zugrăveala în interior¹⁴³.

La intrarea în biserică, pe partea dreaptă, se află mormîntul de marmoră al ficei vel-vistierului Ilie Cantacuzino¹⁴⁴; tot acolo se află «și» mormîntul lui Dionisie, patriarhul Constantinopolului, care a murit în anul 1696¹⁴⁵, iar pe partea stîngă se află mormîntul lui Ștefan, mitropolitul Țării Românești, care a

7176
murit în anul 1668¹⁴⁶. Această biserică este acoperită cu plumb și tinichea.

La intrarea în biserică există patru coloane de piatră; de asemenea și cupola se sprijină în interior tot pe patru coloane. Aici se află icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului, îmbrăcată în argint. Alte lucruri vechi și remarcabile nu mai există de nici un fel.

Mănăstirea Stelea «a fost» construită la început de un oarecare clucer Stelea și de aceea i s-a și dat această denumire mănăstirii¹⁴⁷.

Timpul cînd a fost construită această mănăstire nu se cunoaște, dar în anul 7154
1647 voievodul Matei

Basarab a refăcut-o pe cheltuiala lui Vasile, voievodul Moldovei și de aceea se și află «aici» stema Moldovei. Această biserică este foarte săracă și este închinată Sf. Mormînt¹⁴⁸.

În fața intrării în această mănăstire, după cum reiese din istorie, se află mormintele acelor boieri pe care voievodul Vlad Cepeș (sic!) i-a decapitat în anul 1400, în ziua Sfîntelor sărbători «de Paști», iar pe fiii și pe ficele lor, îmbrăcați în haine de sărbătoare, i-a trimis la lucru la cetatea Poenari și

¹⁴² Este vorba de Radu vodă Paisie (1535–1545), cf. unui document din 13 ianuarie 1585 citat de N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 671, nota 55.

¹⁴³ Vezi pisană fragmentară din 27 august 1708 (7216), amintind de zugrăvirea lăcașului de către mitropolitul Teodosie al Ungrovlahiei în timpul lui Constantin Brâncoveanu, cf. N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 116.

¹⁴⁴ Este vorba de Bălașa, fiica marelui vistier Ilie Cantacuzino din Moldova și soția beizadelii Ștefan, fiul lui Constantin vodă Brâncoveanu, răposată la 23 decembrie 1711 (7220), cf. *ibidem*, p. 118.

¹⁴⁵ Dionisie al IV-lea, patriarh al Constantinopolului în cinci rînduri (1673, 1676–1678, 1682–1684, 1686–1687 și 1693–1694), răposat în pîrbegie la Tîrgoviște, la 22 septembrie 1696. Pentru mormîntul său vezi N. Iorga, *Inscripții*, în *Revista istorică*, XVIII (1932), nr. 7–9, p. 272, și Petre Ș. Năsturel, *Piatra de mormînt a patriarhului Constantinopolului Dionisie al IV-lea* (1696), în *Valachica*, Tîrgoviște, I (1969), p. 173–178, cu o reproducere fotografică.

¹⁴⁶ Pentru mormîntul mitropolitului Ungrovlahiei, Ștefan, răposat la 25 aprilie 1668, vezi N. Iorga, *Inscripții*, I, p. 117–118.

¹⁴⁷ Cu hramul «Învierea», ridicată pe la 1582 de cupeșul Stelea, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 648–649.

¹⁴⁸ Vezi pisană din 10 septembrie 1645 (7154) la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 112–113. Pentru istoricul lăcașului vezi Cristian Moisescu și Gh. Cantacuzino, *Biserica Stelea*, București, 1968.

au rămas să lucreze <acolo> pînă cînd au putrezit hainele de pe ei ¹⁴⁹.

Biserica Domnească, adică biserica voievodală, a fost construită la început de voievodul Petru Cercel în anul $\frac{7091}{1583}$, iar în anul $\frac{7207}{1699}$ ¹⁵⁰ voievodul Constantin Brâncoveanu a renovat-o.

La intrarea în biserică, pe partea dreaptă se află mormîntul de marmoră al doamnei Elena, pe piatra căruia <sînt scrise> șapte rînduri de scriere latină¹⁵¹. Pe partea stîngă este o piatră pe care sînt scrise cîteva versuri în românește și se vede că <aici> este îngropat voievodul Matei Basarab ¹⁵², iar în interiorul bisericii, pe partea dreaptă, exista o scară cu optsprezece trepte, iar în sus, în perete, se vede o ușă <care duce> în fosta casă domnească. Alte lucruri remarcabile nu mai sînt.

Lîngă biserică se află zidurile fostului palat domnesc ¹⁵³ sub care există și acum o pivniță; în apropierea acestor ziduri se află temelia unei biserici numite « Besserica Do<a>mnei », adică biserica principesei ¹⁵⁴; în fața ei se află un turn înalt, pe care îl numesc Chindie ¹⁵⁵. Palatul domnesc a fost urias, mai ales prin zidurile <sale>.

În partea de răsărit a orașului curge printr-un canal, întreg anul, riul Ialomița.

¹⁴⁹ Legenda este consemnată atît în *Istoria Țării Românești* 1290–1690. Letopiseșul Cantacuzinesc (ed. C. Grecescu și D. Simonescu), București, 1960, p. 4, cit și în Radu Popescu vornicul, *Istoriile domnilor Țării Românești* (ed. C. Grecescu), București, 1963, p. 15. Cauza pedepsei atît de crunte s-ar datora, după o variantă a Letopiseșului Cantacuzinesc (ed. citată, p. 205), îngropării de viu a unui frate al lui Vlad Tepeș de către boierii tirgovișteni. Pentru legenda construirii cetății lui Tepeș de la Poienari sau Căpățineni, vezi și D. N. Andreescu, *Cetatea lui Tepeș de la Căpățineni pe riul Argeș*, în *Buletinul Societății geografice române*, VIII (1887), trim. 2, p. 150–156.

¹⁵⁰ Date luate din pisania lăcașului, cf. N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 102–103.

¹⁵¹ Un verset din cap. 15 al cărții lui Iov; piatra funerară datează din 1653 (7161), cf. *ibidem*, p. 106–107; V. Drăghiceanu, *Monumentele domnești din biserica domnească din Tirgoviște*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VIII (1915), p. 170–175 etc.

¹⁵² Vezi versurile la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 105–106. Asupra acestei prime pietre funerare puse pe mormîntul lui Matei Basarab, care a fost profanat în timpul răscoalei seimenilor din 1655 și a năvălirii turco-tătarilor din 1658, vezi A. Sacerdoșeanu și Șt. Metzulescu, *Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab*, în SCIA, II, 1955, nr. 3–4, p. 343–347 și P. Chihaia, *Date noi cu privire la pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale*, în SCIA, seria artă plastică, XI, 1964, nr. 1, p. 109–121.

¹⁵³ Pentru curtea veche domnească vezi mai ales N. Constantinescu, *Contribuții arheologice asupra curții domnești din Tirgoviște în secolele XV–XVIII*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, XV (1964), nr. 2, p. 225–238; Gh. I. Cantacuzino, *Date arheologice în legătură cu cronologia unor construcții ale curții domnești din Tirgoviște*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, nr. 3, 1969, p. 147–151 și Cristian Moisesescu, *Prima curte domnească de la Tirgoviște*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XXXIX (1970), nr. 1, p. 11–15.

Nu departe de Tirgoviște, lîngă satul Ocnița, se află mari ocne de sare.

La 3 1/2 ceasuri de mers <călare> de oraș, în sus pe riul Ialomița, pe lîngă biserica Afusa ¹⁵⁶, se află mănăstirea Abunii ¹⁵⁷, lîngă care există o fabrică de sticlă.

Mănăstirea Dealului

Mănăstirea Dealului se află, pe un munte înalt, în partea stîngă a riului Ialomița. Construcția ei a început-o Radul, marele voievod, în anul $\frac{7008}{1500}$, după moartea căruia a terminat-o voievodul Neago<e> Basarab în anul $\frac{7023}{1515}$, iar în anul $\frac{7218}{1710}$ voievodul Constantin Basarab a renovat-o ¹⁵⁸.

La intrarea în biserică, pe partea dreaptă, se află un mormînt în care se odihnește numai capul voievodului Mihai Viteazul, ucis de nemți în anul 7109 ¹⁵⁹, tot acolo se află mormintele lui Vlad 1601 ¹⁶⁰, ucis în orașul București de voievodul Basarab, în anul $\frac{7020}{1515}$ (!) ¹⁶⁰, a lui Pătrașcu voie-

¹⁵⁴ Autorul face o confuzie între ruinele vechiului paraclis zidit din porunca lui Mircea cel Bătrîn (1386–1418) de lîngă actualul Turn al Chindiei și biserica Sf. Vineri sau domnească, mică, anterioară secolului al XVI-lea, dar refăcută de doamna Bălașa, soția lui Constantin vodă Șerban, în care s-a și îngropat la 12 martie 1657 (vezi piatra funerară la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 110–111). Pentru toate acestea vezi Gh. I. Cantacuzino, *Aspecte ale evoluției unui vechi monument din Tirgoviște: biserica Sf. Vineri*, în *Valachica*, I (1969), p. 61–70.

¹⁵⁵ Pentru Turnul Chindiei, care domină și astăzi impozantele ruine ale vechii curți domnești, vezi N. Stoicescu, *op. cit.*, I, p. 637–638.

¹⁵⁶ Corect Schitul Fusea, adică al Fusii, cu hramul Sf. Nicolae, ctitorit la 1779 de negustorul Șerban Fusea și fiul său Negoia, cf. *ibidem*, p. 319–320.

¹⁵⁷ Este vorba de Schitul Bunea, cu hramul Sf. Mihail și Gavril, ridicat la 1654 de vistierul Bunea Grădișteanu, cf. *ibidem*, p. 108–109.

¹⁵⁸ După datele pisaniei – astăzi dispărută – pusă de Brâncoveanu în 1709–1710 (7218), transcrisă în vremea restaurării lăcașului sub domnitorul Gheorghe Bibescu și trimisă Logofetei Credinței. Vezi textul pisaniei la Radu Gioglovan, *Inscripții inedite de la mănăstirea Dealu*, în *Studia Valachica*, Tirgoviște, II (1970), p. 166.

¹⁵⁹ Vezi inscripția pietrei funerare la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 99. Pentru împrejurările aducerii capului lui Mihai Viteazul la Tirgoviște de către paharnicul Turturea și al îngropării sale la mănăstirea Dealu de către Radu Buzescu și soția sa Preda, vezi C. Rezachevici, *Cine a adus la Tirgoviște capul lui Mihai Viteazul?*, în *Magazin istoric*, III (1969), nr. 6 (27), p. 55–61.

¹⁶⁰ Conform inscripției din 23 ianuarie 1512 (7020), publicate de Al. Lapedatu, *Vlad vodă Călugărul*, în *Convorbiri literare*, XXXIII (1903), nr. 10, p. 1056, iar mai recent de C. Nișescu, *Mănăstirea Dealu*, în *Glasul bisericii*, XX (1961), nr. 7–8, p. 680 și Nicolae V. Bălan, *Mormintele voievodale de la mănăstirea Dealul*, în *Studii și materiale privitoare la trecutul istoric al jud. Prahova*, I (1968), p. 72.

vod (mort) în anul $\frac{7066}{1555}^{161}$ (!), al voievodului

Vladislav, care a murit în anul $\frac{6963}{1455}^{162}$.

Pe partea stîngă se află mormîntul Caplei, fiica lui Vlad voievod, care a murit în anul $\frac{7019}{1513}^{163}$,

mormîntul lui Radul voievod, adică al primului constructor al acestei biserici, care a murit în anul 1513¹⁶⁴ (!), al principelui Moldovei, voievodul Mihail,

care a murit în Tîrgoviște în anul $\frac{7116}{1608}^{165}$.

Înlăuntrul bisericii nu mai există nimic remarcabil. Ea este făcută din piatră brută <iar> casele care stau împrejurul bisericii sînt toate vechi.

Lîngă biserică există o grădină bună, aparținătoare mănăstirii.

Mănăstirea Viforîta

Mănăstirea de femei Viforîta¹⁶⁶ se află pe partea stîngă a râului Ialomița, pe drumul ce duce de la oraș spre Nord-est, la o distanță de un ceas; despre timpul primei construcții nu se știe nimic, fiindcă toate inscripțiile au fost șterse de timp, și numai pe o icoană a sfîntului mucenic Gheorghe se vede că,

¹⁶¹ Pentru piatra funerară a lui Pătrașcu cel Bun, răposat la 26 decembrie 1557 (7066), vezi N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 101.

¹⁶² Este vorba de Vladislav al II-lea, decedat la 20 august 1456; leatul 6963 (1455) indicat pe piatra de mormînt este greșit, vezi inscripția la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 100.

¹⁶³ Data corectă a morții Caplei este 21 februarie 1511 (7019), cf. A. Lapedatu, *op. cit.*, p. 1056–1057, C. Nițescu, *op. cit.*, p. 680 și N. V. Bălan, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶⁴ Vechea lespede funerară care acoperea mormîntul lui Radu cel Mare, răposat în aprilie 1508 (7016), așezată după mărturia lui Gavril Protul «în tinda bisericii», nu se mai păstrează astăzi. Cu prilejul comemorării a 400 ani de la moartea voievodului, în 1908, i s-au reinhumat rămășițele pămîntești sub o piatră nouă de marmură, cu o inscripție. Cf. A. Sacerdoșeanu, *Radu cel Mare, ctitorul bisericii mănăstirii Dealu – Tîrgoviște*, în *Glasul bisericii*, XVII (1958), nr. 4, p. 362–363 și N. V. Bălan, *op. cit.*, p. 75–76.

¹⁶⁵ Este vorba de Mihail Movilă, domn al Moldovei (14 septembrie – 9 decembrie 1607), fiu al lui Simion Movilă, domn al Țării Românești (noiembrie 1600–4 iulie 1601) și al Moldovei (30 iunie 1606–14 septembrie 1607), care, pribegind în Țara Românească, a murit, la 27 ianuarie 1608, fiind îngropat de mama sa doamna Marghita, la mănăstirea Dealu; vezi textul de pe piatra funerară la N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 99.

¹⁶⁶ Ctitorie a lui Vlad vodă Încetul (1530–1532) de pe la 1530, reparată în 1713 de doamna Maria, soția lui Constantin vodă Brâncoveanu, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 710–711.

¹⁶⁷ Icoana a fost închinată lăcașului de Leon vodă Tomșa (1629–1632) și soția sa doamna Victoria la 1 octombrie 1631, cf. N. Iorga, *op. cit.*, I, p. 97.

¹⁶⁸ Adică fostul domn al Țării Românești Grigore IV Dimitrie Ghica (30 iunie 1822–29 aprilie 1828). Pentru satul Breaza-de-Jos, vezi G. I. Lahovari, C. I. Brătianu,

în anul 1631, Leon, fiul lui Ștefan voievod, a îmbrăcat-o în argint¹⁶⁷.

Această biserică se renovează acum din temelie, cu ajutorul diferitelor persoane, dar din cauza insuficienței veniturilor, lucrul la aceasta este oprit; în această mănăstire se numără pînă la 48 de călugărițe, dintre care 12 nu sînt consacrate.

Ținutul Prahovei

În apropierea Cîmpinei se află satul Breaza de Jos, cu o casă bună și cu o grădină englezească, care aparțin principelui Ghica¹⁶⁸.

Mănăstirea Brebu¹⁶⁹ nu are nimic remarcabil. Lîngă satul Păcureț se află izvoare de păcură¹⁷⁰, iar lîngă satul Telega, ocne de sare¹⁷¹.

Pe la localitatea Sinaia, unde nu se află nimic remarcabil, merge o cărare spre stînga spre izvoarele râului Ialomița (!), la mănăstirea Peștera¹⁷², un loc foarte frumos prin așezarea sa.

Ținutul Săcueni

În vecinătatea Ploieștilor se află:

1. Slivna <!> nou<ă>, un sat foarte mare, locuit de bulgari, care au venit aici aproape cu toții din Slivna <Sliven>¹⁷³.

2. Bucov, de asemenea un sat foarte mare¹⁷⁴.

Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, vol. I, București, 1898, p. 698 și N. Stoicescu, *op. cit.*, I₁, p. 96.

¹⁶⁹ Cu hramul Sf. Arhangheli, construită de Matei Basarab între 1640–1650, cf. *ibidem*, p. 97.

¹⁷⁰ Datorită descoperirii păcurii în urma săpării unor puțuri de către locuitori în Valea-Seacă, numele așezării a fost schimbat din Izești în Păcureți; pentru istoricul comunei vezi G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, IV, București, 1901, p. 643 și mai ales Andrei Nicolescu-Păcureți, *Monografia istorică, economică, statistică, culturală și socială a comunei Păcureți din jud. Prahova...*, Ploiești, 1912; cf. și N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 469–470.

¹⁷¹ Vezi amănunte privind exploatarea salinelor la G. I. Lahovari, C. I. Brătianu, Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, vol. V, București, 1902, p. 578–579 și Stoica Teodorescu, *Monografia comunei Telega. Istorie și documente...*, Cîmpina, 1926; cf. și N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 631.

¹⁷² Numit și schitul Peștera sau Obirșia Ialomiței, datînd din secolul al XVIII-lea și refăcut, după un incendiu, în 1819 de preotul Gheorghe, Ion Baltag și ieromonahul Gherontie din Pietroșița, cf. N. Stoicescu, *op. cit.*, I₂, p. 477.

¹⁷³ Pentru istoricul acestei comunități de emigranți bulgari din Sliven, așezați la 1830 în apropierea Ploieștilor, pe moșia Bereasa a boierului Iancu Bălăceanu, ce a căpătat temporar numele de «Slivinul Nou», pînă la eșuarea proiectului de colonizare, în 1837, și împrăștierea locuitorilor, vezi Constantin N. Velichi, *Emigrarea bulgarilor din Sliven în Țara Românească în anul 1830*, în *Romanoslavica*, X (1964), p. 289–314.

¹⁷⁴ O veche așezare, amintită documentar încă din 1493, cînd era stăpînită de Staico logofăt; pentru istoricul acestei localități, vezi N. Iorga, *Un vechi tîrg stins: Bucovul*, în *Floarea Darurilor*, 1907, nr. 26, p. 408–410 și Al. Zagoritz, *Evoluția istorică a Ținuturilor și orașelor dintre Buzdău, Tîrgoviște și București*, în *Anuar de geografie și antropogeografie*, 1914–1915, p. 347–352; cf. și N. Stoicescu, *op. cit.*, I₁, p. 102–103.

Ținuturile de cîmpie ale Valahiei Mari. Ținutul Vlașca. Satul Talpa

În acest sat se află o stație de poștă, cu același nume, pe drumul de la orașul București spre Craiova; la două ceasuri de <sat>, la o oarecare depărtare de drum, se vede așa numitul Lac al vaselor (« Lacul cu osele »), în apropierea căruia « Decheval » (!), principele valah (!) s-a luptat cu Iulian, loțiitorul lui Domițian ¹⁷⁵.

Ținutul Ilfovului

Orașul București, capitala Valahiei Mari, a primit această denumire de la pîrîiașul ce se numește București ¹⁷⁶, care curgea pe atunci prin apropierea

¹⁷⁵ Autorul redă aici o tradiție confuză, păstrind o vagă amintire a luptelor date în anul 88 e.n. între dacii regelui Decebal și romani, aflați sub comanda generalului Tettius Iulianus, numit în fruntea corpului expediționar de către împăratul Domițian; dar luptele s-au purtat în realitate în Banat. În orice caz Dimitrie Frunzescu atestă în *Dicționar topographic și statistic al României*, București, 1872, p. 470 că la Talpa-Ogrăzi, în plasa Glavacioc, județul Vlașca, « se află ruine antice ».

¹⁷⁶ Afirmație deosebit de curioasă, neintilnită în nici un alt izvor extern; se știe că în majoritatea lor, călătorii străini atribuiău originea numelui Bucureștilor legendarului cioban Bucur (vezi discuția la C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre*, București, 1966, p. 42–44). În ceea ce privește pîrîiașul Bucureștioara, un afluent minor al Dimboviței, dispărut pe la mijlocul secolului trecut, el își avea obîrșia în lacul Bulindroiului (azi Grădina Icoanei) coborînd prin mahalaua Batiștei spre ulița Scaune din spatele spitalului Colțea, ocolind biserica Stelea și îndreptîndu-se prin mahalaua Olteni spre vărsare, în apropiere de mănăstirea Radu Vodă, ce se afla însă pe malul opus; vezi reconstituirea traseului Bucureștioarei, cu o schiță de plan, la N. Vătămanu, *Din istoria igienei orașului București. Igiena individuală*, în *Igiena*, XIV (1965), nr. 6, p. 375–378, 381–382.

¹⁷⁷ Lăcaș dispărut, distrus în urma marelui incendiu din 23 martie 1847; a fost ridicat pe la 1580 de Stelea spătarul și refăcut de mitropolitul Grigorie I al Ungrovlahiei între 1627–1629, cf. N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 312–313.

¹⁷⁸ Săpăturile arheologice efectuate în zona complexului vechii curți domnești din București în ultimii ani, indică în mod cert urme ale unei construcții întărite din secolul al XIV-lea; pentru istoricul curții vechi în lumina recentelor săpături arheologice, vezi Panait I. Panait, *Cetatea Bucureștilor în secolele XIV–XV*, în *Revista Muzeelor*, VI (1969), nr. 4, p. 310–318 și *Evoluția perimetrului Curții Vechi în lumina*

bisericii Stelea ¹⁷⁷; urmele acestui pîrîiaș se pot observa și pînă acum.

În București se află vechiul palat, numit « Curtea Veche », construit de voievodul Mircea din 1383 pînă în anul 1400 ¹⁷⁸; pe cel mai ridicat loc din oraș a fost construită o mănăstire și o clădire mare care i-a servit ca palat lui Mihail voievod ¹⁷⁹.

Prin centrul orașului București curge riul Dimbovița, pe partea stîngă a căreia a fost ridicată Mitropolia ¹⁸⁰. De la aceasta, datorită înălțimii pe care se află, se poate vedea întregul oraș și marginile lui, care sînt acoperite aproape în întregime cu minunate grădini cu viță de vie.

În orașul București, în afara unor mănăstiri mari, se află multe clădiri publice și anume Școala națională ¹⁸¹, spitalul ¹⁸², casa de educație a orfanilor ¹⁸³, cîteva hanuri ¹⁸⁴ etc.

descoperirilor arheologice (sec. XVI–XVIII), în București. Materiale de istorie și muzeografie, VIII (1971), p. 81–88; bibliografia generală mai veche la N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 27–35.

¹⁷⁹ Este vorba de complexul de la Mihai vodă, unde în afară de mănăstirea cu hramul Sf. Nicolae, Mihai, loțiitorul banului Craiovei (viitorul domn Mihai Viteazul), a construit și case domnești între 1589–1591, cf. *ibidem*, p. 45–47 și 230–234.

¹⁸⁰ Ctitorită de Constantin vodă Șerban (1654–1658) pe locul unei vechi biserici de lemn, ridicată de Oprea, iuzbașa de dorobanți; terminată în vremea lui Mihnea al III-lea (1658–1659) și zugrăvită de Radu Vodă Leon la 1665; cf. *ibidem*, p. 241–250; pentru cercetările mai recente, înfăptuite cu prilejul restaurării lăcașului, vezi arh. P. E. Miculescu, *Cîteva constatări făcute asupra monumentelor din Dealul Patriarhiei...*, în volumul *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, ianuarie 1963, p. 15–22; *idem*, *Restaurarea catedralei Patriarhiei din București*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1964, p. 61–89.

¹⁸¹ Adică Colegiul de la Sf. Sava, pentru care vezi N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 127–132.

¹⁸² Spitalul de la Colțea, ctitoria spătarului Mihai Cantacuzino, înființat la 14 decembrie 1704, cf. N. Vătămanu, *Contribuții la istoricul înființării spitalului Colțea*, în volumul *Din istoria medicinei românești și universale*, București, 1962, p. 145–165.

¹⁸³ Este vorba de orfelinatul sau « orfanotrofion, adică hrănire și creștere de copii, prunci săraci dă părinți » înființat de Alexandru vodă Ipsilanti la 1 martie 1781 și funcționînd în clădirile bisericii Domnița Bălașa pentru 100 de băieți și în acelea ale mănăstirii Antim pentru 100 de fete, cf. C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸⁴ Pentru hanurile din București, vezi mai ales George Potra, *Hanurile bucureștene*, București, 1943, și N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 90–121.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ БОЛЬШОЙ И МАЛОЙ ВАЛАХИИ, ОСМОТРЕННЫЕ ВО ВРЕМЯ ПОЕЗДКИ ГЕНЕРАЛА П.Д. КИСЕЛЕВА В 1832 Г.

РЕЗЮМЕ

2—26 июня 1832 года генерал Павел Дмитриевич Киселев — полномочный председатель Диванов Валахии и Молдавии совершил поездку для осмотра нескольких уездов Большой и Малой Валахии. В связи с этим генерал и его свита посетили ряд памятников гражданской и церковной архитектуры, описание которых — подчас очень подробное и сопровождаемое зарисовками или же копиями надписей — было сделано в довольно большой документальной записке на русском языке. Автор этой записки, хранящейся в Московском Государственном Центральном Военно-Историческом архиве, фонд 438, дело 94, л. 1—30, остался неизвестным. Следует отметить тщательность, которую он проявил при сборе данных, касающихся осматриваемых памятников, записывая не только сведения, содержащиеся в грамотах, в надписях на надгробных плитах или крестах, но часто отмечая также и предметы культа, иконы и другие украшения или же обнаруженные им старые книги. Кроме того, в некоторых случаях были записаны также местные легенды или традиции, одновременно было уделено внимание топонимическим названиям и географическому положению каждого памятника. Особый интерес представляют для нас свидетельства о старых и сыгравших большую роль монастырях, как Тисмана, Хурез, Бистрица, Арнота, Козия и др.; интересные данные содержатся также в описании архитектурных памятников Крайовы, Рымнику-Вылчи, Кымпулунга, Куртя-де-Арджеш или же Тырговиште, а также античных памятников, сохранившихся в Дробете — Турну Северине или в других римских поселениях.

В заключении документа дается краткое историческое описание города Бухареста.

FESTIVALUL «DANUBIUS» LA A V-A EDIȚIE

Dedicat marelui jubileu al aniversării a 25 de ani de la proclamarea Republicii, festivalul folcloric al județelor de pe Dunăre — găzduit în anul acesta de orașul Giurgiu — a reunit pe solii artei populare din Teleorman, Ialomița, Ilfov, Tulcea, Brăila, Galați, Caraș-Severin, Mehedinți, Dolj și Olt. Amplă manifestare a ansamblurilor și formațiilor artistice de amatori din aceste zone folclorice, festivalul a reliefat vigoarea și frumusețea cîntecului și jocului popular, bogăția și diversitatea costumului popular, legăturile lui cu ținutul în care omul trăiește, fiind o expresie grăitoare a posibilităților creatoare ale poporului.

Programul complex al actualei ediții a cuprins, în prima sa zi de desfășurare, vernisajul expoziției de artă populară din zonele etnografice reprezentate la festival și spectacolele susținute de formațiile artistice de amatori din județele Teleorman, Caraș-Severin și Mehedinți. Cea de-a doua zi a festivalului s-a deschis cu o pitorească paradă a portului popular, continuînd cu masa rotundă care a avut ca temă «Problemele valorificării creației folclorice în contemporaneitate» și încheindu-se cu spectacolele prezentate de ansamblurile de cîntece și jocuri din județele Galați, Brăila, Ilfov, Olt, Tulcea și Ialomița. Manifestări cultural-artistice au avut loc și la căminele culturale din comunele Gogoșari, Daia, Remuș, Stănești și Izvoarele.

În cadrul expoziției de artă populară deschisă într-una din sălile Casei de cultură din orașul Giurgiu, au fost expuse un număr restrîns de obiecte, și anume piese de port, autentice, de o incontestabilă valoare artistică, specifice zonelor etnografice reprezentate la festival, precum și piese de interior țărănesc, ștergere, scoarțe, velințe. Dintre aceste exponate trebuie să remarcăm finețea și rafinamentul broderiei cămășilor bănățene, execuția lor artistică remarcabilă, ca și valoarea decorativă a pieselor de costum mehedințean și ilfovean, și cea a ștergarelor dobrogene și ilfovene. Tocmai de aceea ni se pare regretabil că la o asemenea expoziție județul Teleorman s-a prezentat cu costume noi, lucrate în mod special pentru echipele de dansuri,

în culori puternic contrastante, aproape stridente, care nu se încadrează stilului tradițional al costumului popular teleormănean, a cărui bogăție, diversitate, originalitate și valoare artistică sînt bine cunoscute.

Evoluția ansamblurilor și formațiilor artistice de amatori din județele participante la festival, cu unele excepții (cavaliștii din Teleorman, care au evocat pe scenă vremurile de haiducie; dansatorii călușului din Conțești și Bragadiru; artiștii populari care au prezentat un repertoriu propriu, executat la instrumente vechi: cobza, cimpoiul, fluierul, ocarina; solista vocală a județului Caraș-Severin, de o mare sensibilitate, interpreta unor vechi cîntece populare sîrbești), a evidențiat tendința unora dintre ele de a prezenta în spectacol piese nereprezentative, lipsite de autenticitate și specific zonal, ajungîndu-se de multe ori la monotonie, șablonizare și exces de prelucrare.

Binevenită, interesantă și utilă a fost masa rotundă, atît prin problemele teoretice abordate cît și prin propunerile constructive făcute de specialiștii Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice și ai Institutului de etnografie și folclor, precum și de activiștii culturali ai județelor participante. Discuțiile au subliniat faptul deosebit de important că în contemporaneitate arta populară se bazează pe valorificarea ei din fondul tradițional. În aprecierea autenticității fenomenului de folclor trebuie avut în vedere ceea ce s-a selectat și cristalizat în decursul unei lungi perioade istorice, folclorul fiind un proces de continuă creație, adaptat noilor cerințe ale vieții moderne. În vederea alcătuirii unor repertorii cît mai variate și mai reprezentative pentru formațiile artistice de amatori, trebuie să se plece de la cercetarea temeinică, sistematică a tradițiilor culturale locale. Aceste tradiții sînt încă vii și astăzi, ele au fost continuate și dezvoltate de-a lungul secolelor prin contribuția a numeroase generații de artiști populari și îmbogățite neînterupt pînă în zilele noastre. S-a arătat de asemenea necesitatea ca festivalul să fie pregătit din timp la nivelul fiecărui județ, pentru aceasta fiind nevoie de con-

lucrarea strânsă a tuturor factorilor, pe plan local și național, interesați în procesul de valorificare a patrimoniului artistic popular și de integrarea lui în viața contemporană.

Deși n-a putut atinge toate țelurile propuse, tradiționalul festival folcloric al județelor de pe Dunăre « Danubius 72 » se înscrie în agenda

culturală a țării ca un act de o deosebită însemnătate, resensibilizând masele în receptarea comorilor de artă populară, mai puțin cunoscute, din această parte a țării.

Maria Constantin

În *România literară*, nr. 28, din 8 iulie 1971, p. 27—28, în cuprinsul articolului *De-a v-ați ascuns*, semnat de Vasile Drăguț, se afirmă cu privire la documentația produsă în vol. I al monografiei *Andreescu* de Radu Bogdan (ed. Meridiane, București, 1969), că « foarte multe documente au fost culese prin strădaniile nenumiților colegi de Institut ».

Față de această afirmație, și luând în considerare că monografia *Andreescu* este o lucrare de plan realizată în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, autorul monografiei a sesizat conducerea Institutului, rugînd-o de a stabili adevărul și a face cunoscute public concluziile investigațiilor întreprinse în acest sens.

Deoarece alegerile tov. Vasile Drăguț implică direct activitatea documentară a unuia din sectoarele Institutului de istoria artei, conducerea a dat curs sesizării tov. Radu Bogdan și a cercetat cu toată atenția, în amănunt, faptele privitoare la munca de documentare pentru monografia *Andreescu*. În consecință, informată de către conducerea Institutului asupra rezultatului cercetărilor făcute, revista *Studii și cercetări de istoria artei*, în calitatea ei de organ al Institutului, publică cele de mai jos:

1. Orice afirmație din care rezultă că tov. Radu Bogdan, doctor în istorie, ar fi folosit incorect — în cadrul sau în afara sarcinilor de plan ale Institutului de istoria artei al Academiei de Științe

Sociale și Politice a Republicii Socialiste România — munca de documentare a vreunui coleg, pentru a-și rezolva problemele legate de monografia *Andreescu* (începînd cu vol. I, singurul apărut pînă în prezent) este neconformă cu adevărul.

2. Trebuind să facă față necesității unui foarte mare număr de excerpte de presă, — pe parcursul unei investigații cu caracter exhaustiv care a implicat de-a lungul a 17 ani parcurgerea a sute de mii de pagini de presă apărută între 1880—1970, — tov. Radu Bogdan a recurs uneori la *transcrierile* documentare aferente sectorului de istoria artei românești moderne și contemporane, sau a rugat sporadic, cu titlu absolut *benevol*, fără nici cel mai mic *abuz*, pe unii colegi de Institut să-i ajute la simpla *transcriere* a anumitor articole, sau numai porțiuni de articol.

3. În astfel de cazuri, tov. Radu Bogdan a dat de fiecare dată colegilor săi, în prealabil, indicația exactă a periodicului, datei și paginii, precum și titlului și autorului respectiv. Asemenea situații s-au ivit în legătură cu materialul bibliografic al volumelor II și III, aflate pe cale de definitivare.

4. Privitor la cele afirmate mai sus, conducerea Institutului de istoria artei posedă declarații concludente, făcute în scris de către toate persoanele implicate în munca de documentare dusă în sectorul de istoria artei românești moderne și contemporane, cu referire la arta secolelor XIX și XX.

REDACȚIA

GEORGE BUZDUGAN, GHEORGHE NICULIȚĂ,
Medalii și plachete românești. Memoria metalului,
Editura științifică, București, 1971. 288 p.

Cartea, subintitulată atît de sugestiv *Memoria metalului*, este un bun prilej de a nota cîteva din problemele ce le ridică activitatea medalistică din zilele noastre, cu o bogată și relativ îndelungată tradiție, meritînd pe drept cuvînt să fie cercetată și reliefată cum se cuvine sub cele două din aspectele ei principale: cel al artei plastice și cel al semnificației istorico-sociale a evenimentelor consemnate.

Aceasta însă nu înainte de a ne arunca o privire rapidă, dar nu mai puțin înțelegătoare, peste lucrarea amintită, al cărei principal merit constă în a fi atras atenția virtualilor ei cititori asupra unui domeniu vitregit pînă acum, și poate încă pentru o bună vreme de aici înainte, de cercetarea riguroasă a specialiștilor cărora, pe de altă parte, le adresează indirect și mustrarea tuturor lipsurilor ei.

Deschisă de prefața prof. Em. Condurachi, ce cuprinde un scurt istoric al artei medalistice din cele mai vechi timpuri pînă în zorii evului modern, cartea începe tot cu un scurt istoric asupra originii și importanței medaliilor (capitolul I), în care sînt reluate ideile din prefață, ușor adăugite și în al cărui final se încearcă stăruitor și cu o lesne de înțeles pasiune de colecționar, definirea medaliei și medalistice ca: « o știință fecundă: ceea ce este paleontologia pentru studiul vechimii scoarței Pămîntului, este medalistica pentru istoria omenirii » (p. 24).

Capitolul II prin titlul său insolit, « Monedele și medalioanele romane de pe teritoriul Daciei », ne trimite cu grabă înapoi la pagina de titlu, spre a verifica dacă nu ne-am înșelat. Nu, nu ne-am înșelat. S-ar putea înșela cititorii celor 8 pagini ale capitolului, fie crezînd că monedele și medalioanele respective au fost bătute pe teritoriul Daciei, fie presupunînd că absolut toate au fost descoperite în Dacia și numai în Dacia.

De altfel capitolul următor ne scoate din teribilul impas, fără însă a spulbera complet identitatea,

atît de subtil întreținută, între romani și români. În această logică, evident, după Traian urmează, în domeniul medalisticii, Mihai Viteazul.

Și odată cu el iată-ne în fine ajunși și la subiectul cărții. Capitolul III se ocupă de cele mai vechi medalii românești, de la Mihai Viteazul la Alexandru Ioan Cuza. Sfărîmînd rigorile criteriului cronologic ce și l-au impus (și vom vedea cît de neadecvat este el prezentării medalisticii moderne), autorii cuprind în acest capitol, pe lîngă medaliile originale, și medaliile comemorative Mihai Viteazul din 1905, 1959 etc.

Apoi medaliile Principatelor Unite (capitolul IV), prezentate cronologic și selectiv (caracter de altfel al întregii lucrări, lesne de înțeles prin proporțiile ce le-ar fi căpătat dacă nu ar fi fost adoptat).

Capitolul V (« Medalii și plachete bătute între anii 1866 și 1944 ») și capitolul VI (« Documente ale zilelor noastre ») urmează criteriul cronologic la care s-ar fi putut renunța în favoarea celui tematic, cu atît mai mult cu cît volumul se încheie cu un tabel al medaliilor și plachetelor românești între 1600 și 1971, care este orînduit pe ani, fără a fi însă numerotat și fără a avea specificate piesele ilustrate în cursul lucrării.

Tratarea tematică a materialului celor două capitole finale, care reprezintă trei sferturi din volum, ar fi avut avantajul de a scoate în evidență semnificația istorico-socială a evenimentelor consemnate de « memoria metalului » și ar fi evitat succesiuni ce, datorită selectării pieselor, plasează de pildă medaliile lui Vasile Alecsandri între medalii Palatului de justiție (p. 76) și medalii Expoziției regionale de vite, Iași (p. 80), descrisă cu precizie « curat științific »: « Pe revers soarele răsare, luminînd un cîmp (islaz de vite) pe care se află un cal, o vacă și o oaie ». Însă nici ordinea cronologică nu e respectată, și aceasta poate din pricina amestecării fișelor înainte de a intra la tipar.

Cît privește selectarea însăși a pieselor descrise și ilustrate, ne întrebăm ce criterii au stat la baza ei? Ce importanță prezintă de pildă medalii jubiliare a căsătoriei lui Alex. Blancfort cu Eliza Blancfort (p. 80)? În lipsa criteriului artistic sau istoric, nu va fi fost precumpănitor în alegere cel al rarității

piesei și al existenței ei în colecția unuia din autori, vădindu-se astfel o altă mentalitate în locul unei sincere pasiuni pentru frumos sau pentru istorie?

Medaliile bătute de Societatea numismatică română cu prilejul diverselor comemorări, strînse toate la un loc și nu împrăștiate în cuprinsul lucrării, nu ar fi ilustrat în mod elocvent participarea acesteia la viața culturală și socială a țării, în trecut și astăzi?

Oare nu-i revine acestei Societăți, în cît de mică măsură, grija pentru aspectul artistic nu numai al pieselor bătute sub auspiciile ei, ci pentru întreaga activitate medalistică a Monetăriei Statului?

Lipsa în cuprinsul lucrării ce o recenzăm a unui capitol dedicat artei medaliilor românești, artiștilor modelatori, unii dintre ei sculptori de renume ca I. Jalea, nu este oare grăitoare asupra lipsei de preocupare a Societății numismatice pentru principalul aspect al medaliilor ce se bat în țara noastră, aspectul artistic?

Trecînd la chestiuni ce depășesc cadrul lucrării lui G. Buzdugan și Gh. Niculiță, dar pe care, după cum spuneam, această lucrare le suscită, vom zăbovi puțin asupra activității medalistice de la noi, în ultimii ani.

De bună seamă că dezvoltarea impetuoasă a vieții noastre economice, culturale și sociale a mărit considerabil numărul ocaziilor de a fi bătute medalii, fie comemorative, fie cu caracter de actualitate. În general acestea se execută la Monetăria Statului și sînt în majoritatea lor opera modelatorilor H. Ionescu și St. Grudinschi, salariați ai instituției amintite. Oricît de bogate ar fi resursele de inspirație ale celor doi modelatori, este imposibil să nu se ajungă la o stereotipie iconografică din care nu numai că arta e exclusă, dar implicit sînt scufundate în anonimat și uitare chiar evenimentele ce trebuie consemnate. « Memoria metalului » devine nereliefantă și ternă, ochiul obișnuindu-se cu tipicul reprezentărilor realizate de cei doi modelatori.

Pînă și medaliile bătute prin grija Societății numismatice au adoptat două sau trei variante din care se pare că nu mai pot ieși. Cît despre consultarea unor reviste de medalistică din țările vecine sau mai depărtate (o expoziție a medaliei finlandeze a fost organizată acum cîțiva ani la București), ce să mai vorbim. Răsfoindu-le ne dăm seama că atît responsabilii medaliști de la Societatea numismatică cît și modelatorii Monetăriei, le ignoră cu desăvîrșire existența.

Din păcate, catalogul selectiv ilustrat de care ne ocupăm confirmă în foarte mare măsură afirmațiile noastre. Există însă și excepții pe care le relevăm cu plăcere: medalia celui de-al III-lea Concurs național de vinuri (p. 213) și medaliile-premiu pentru alergări (p. 219), datorate lui H. Ionescu.

Este de prisos să mai amintim că o medalie, prin realizarea și ineditul imaginii sale, trebuie să se fixeze în memoria privitorului pentru a-i semna evenimentul ce îl marchează; s-ar putea spune chiar că cu cît acesta este mai puțin susceptibil de a fi consemnat și reținut prin alte mijloace, cu atît mai mult medalia respectivă, prin calitățile ei artistice, trebuie să-l facă remarcabil.

Și în maniera tradițională se pot realiza piese de reală frumusețe și eleganță, atunci cînd ele sînt îngrijitul rod al unor talente recunoscute. Ne gîndim la medalia dr. Ștefan Nicolau (p. 196), semnată de I. Jalea.

Ceea ce ni se pare de neînțeles este totalul divorț dintre plastica majoră de la noi și arta medalistică contemporană. Firește că faptul se datorează unei și mai de neînțeles lipse de colaborare între Uniunea artiștilor plastici și Monetăria Națională, colaborare ce ar trebui inițiată măcar acum și în primul rînd de Societatea numismatică română.

Oare nu merită uriașele realizări materiale și însemnatele dobîndiri culturale ale țării mărturie medalistice demne prin frumusețe de frumusețea lor de gînd și muntele lor de trudă?

Tot în datoria morală a Societății numismatice, de altfel persoană juridică, ar cădea și inițiativa unui proiect de lege privind depozitul legal pentru medaliile, plachetele și decorațiile executate de Monetăria Națională. Cît ar părea de surprinzător, nu există pînă în prezent o lege care să reglementeze depozitul legal pentru emisiunile Monetăriei Naționale. Marile colecții ale statului (Academia, Biblioteca Centrală, Muzeul de Artă, Muzeul de Istorie) nu obțin decît sporadic și pe cale de achiziții întîmplătoare de la persoane particulare medaliile, plachetele, decorațiile sau insignele emise de statul nostru.

O astfel de reglementare ar integra patrimoniului muzeistic național istoria zilelor de astăzi spre știința generațiilor de mîine.

MIHAI GRAMATOPOLO

CONSTANTIN PRUT, *Fantasticul în arta populară românească*. Editura Meridiane, București, 1972, 52 p. text + 46 il.

A părută în Editura Meridiane, lucrarea criticului de artă Constantin Prut reprezintă o încercare reușită de teoretizare și sistematizare a diferitelor forme de expresie artistică pe care le îmbracă fantasticul în arta populară românească. După un capitol generalizator în care sînt trecute în revistă cele mai importante studii apărute în literatura de specialitate despre fantastic, autorul ne introduce în lumea folclorului românesc, identificînd domeniile principale în care se manifestă insolitul, modalitățile plastice diferite în care ele sînt tratate, ca și numeroase variante în care se dezvoltă aceste teme de-a lungul timpului în arta populară. Autorul folosește un bogat material aflat în colecțiile muzeelor de artă populară și etnografie, culegerile tipărite ale Elenei Niculiță-Voronca, S. F. Marian, T. Pamfile, precum și rezultatele cercetărilor directe întreprinse în satele Moldovei de Nord.

În arta populară românească apare o mare diversitate de forme fantastice pe de o parte în basm, iar pe de altă parte în datini și credințe. Reprezentanțele plastice cuprind imaginile din pictură (religioasă sau laică), ciopliturile în lemn și mai rar în piatră, ceramică (decorul vaselor sau figurinele).

Pe fondul vechii culturi s-au grefat multiple influențe venite din mitologia Orientului, fabulosul biblic și cel al evului mediu occidental, la care s-au adăugat imaginile aduse de migrații, influențe care au lărgit considerabil repertoriul de forme fantastice. Constantin Prut întreprinde un studiu comparativ, referindu-se la aceste influențe, la larga difuziune a motivelor în arta populară, la persistența acelorași teme, pe care spiritul autohton le va trata întotdeauna în mod diferit. Un motiv, o dată creat într-un anumit spațiu cultural, circulă, devine un element activ, susceptibil de a fi transmis altor arii de cultură și capabil de a suscita imitația, transfor-

marea sa. Dar la nici un popor, motivul preluat dintr-o artă străină nu rămâne în forma sa inițială. În cele mai multe cazuri receptarea elementului nou comportă modificări ale fizionomiei, generând noi forme, inexistente de fapt în natură. Iată de ce putem vorbi și de un fantastic al zilelor noastre, de un fantastic contemporan.

O lucrare de asemenea proporții nu poate desigur să epuizeze toate problemele pe care le ridică universul atât de fascinant al fantasticului. Unele întrebări mai rămân încă fără răspuns urmînd să le dezlege, cu timpul, gîndirea rațională.

Pentru că, așa cum spunea Marcel Brion, «...Fantasticul este în același timp durabilul și pururi schimbătorul, ceea ce se leagă mai strîns decît orice de rădăcinile gîndirii omenești și oglindește cel mai bine evoluția și metamorfozele acestei gîndiri ».

MARIA CONSTANTIN

Expoziții din țară

august 1972

Expoziția de pictură, sculptură și grafică organizată în cadrul celei de a II-a ediții a Festivalului « Lascăr Vorel »
(57 participanți)
Muzeul de artă plastică; Galeria de artă a Fondului Plastic;
Foaierul Teatrului Tineretului, Piatra Neamț

Expoziția de pictură

EUGENIA BUIUC MARINESCU
Hotel Neptun, stațiunea Neptun — Constanța

Expoziția de pictură

MIHAELA PASTIA
Hotel Internațional, Mamaia — Constanța

august — septembrie 1972

Expoziția județeană de artă decorativă și aplicată a Filialei U.A.P. Cluj
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Cluj

Expoziția de grup

GETA BRĂTESCU, OCTAV GRIGORESCU, VASILE KAZAR, ION PACEA
Sala « Dalles », București

Expoziția de pictură și artă decorativă

VIRGIL POPA, ALEXANDRU BUCIUMEANU
Clubul Sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de pictură și desen

ERACLIE ASLAN, PETRE FUNDĂNESCU
Clubul Sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de pictură

NICOLAE CHIRILOVICI
Sala « Alfa », Arad

Expoziția de pictură

MARIN PETRE CONSTANTIN
Sala de expoziții a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă Str. Nicolae Bălcescu nr. 231, Tirgoviște

Expoziția de pictură

GHELMAN LAZĂR
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția retrospectivă

ION THEODORESCU-SION (1882 — 1939)
Muzeul de artă, Craiova

septembrie 1972

Expoziția « Lemn și tapiserie »
Sala « Dalles », București

Expoziția « Tineri graficieni și ceramiști »

Sălile Ateneului român, str. Franklin nr. 1 — 3, București

Expoziția în aer liber a celei de a III-a ediții a « Taberei de sculptură Măgura »
Măgura — Buzău

Al II-lea Simpozion național de ceramică « Prototipuri industriale — Forme spațiale »

Complexul de sticlărie și faianță, Sighișoara

Expoziția de pictură

HENRI CATARGI, ALEXANDRU CIUCURENCU, VIRGIL ALMĂȘANU, ION NICODIM, ION SĂLIȘTEANU
Muzeul Municipiului București « A. Simu », București

Expoziția de grup

RODICA LEONTESCU-DUMITRAȘCU, VETURIA RĂDULESCU, TEOFIL GEORGIAN, MARIAN PINȚOIU
Galeriile de artă ale artiștilor amatori, Piața Cosmonauților nr. 7, București

Expoziția de pictură și artă decorativă

MARGARETA CARP, ALICE OVANEZIAN
Clubul sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de pictură

DIMI BOTEZ
Modern Club, Bd. Bucureștii Noi nr. 48, București

Expoziția de pictură

NICOLAE BUTNARIU
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția « Cunoaștere și construcție », organizată de revista « Arta »

« Bolți de lumină » —

PAUL GHERASIM

Galeriile de artă « Amfora », Str. Mihai Vodă, nr. 2, București

Expoziția de pictură

SILVIA GROSU-JELESCU
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură

GHEORGHE IONESCU
Sala « Dalles », București

Expoziția de pictură

DAN MIHĂILESCU
Galeriile de artă, Craiova

Expoziția de grafică

CONSTANTIN MISTORICĂ
Ateneul tineretului, Alcea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică
DRAGOȘ MORĂRESCU
Magazinul Fondului plastic, Mamaia — Constanța

Expoziția de sculptură
VIOREL PATER
Galeriile de artă, str. Unirii nr. 54, Craiova

Expoziția de pictură și grafică
ALFRED GRIEB
Galeriile « Alfa », Arad

Expoziția de desene organizată de revista « Arta »
MIRCEA TEODORESCU (1900—1971)
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

septembrie—octombrie 1972
Expoziția colectivă de sculptură în aer liber
Parcul Palatului Mogoșoia

Expoziția de pictură și grafică
SIEGELINDE BOTTESCH, SIMION COSTEA, ANGELA
DELMONDO, CONSTANTIN ILEA, MIRCEA POPA,
EUGEN TĂUTU
Casa Armatei, Sibiu.

Expoziția de grup
Grafică: DAN ERCEANU
Tapiserie: ANA TAMAȘ
Ceramică: DRAGOȘ GĂNESCU
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de desen și gravură
EMILIA BOBOIA, ANTON PERUSSI
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
RODICA BRUTEANU, TEODOR COSTEA
Clubul sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de acuarele
TRAIAN BONA
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CHIRA
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
CONSTANȚA CRIȘAN
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
DRĂGULESCU-DRAG
Foaierul Operei române, București

Expoziția de pictură și grafică
ALFRED GRIEB
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură
CONSTANTIN DINU ILEA
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură
IOSIF KRIJANOVSKY
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de sculptură
VINTILĂ MIHĂILESCU
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
ALFRED MACALIK
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură
ȘTEFAN MITITELU
Casa de cultură a sindicatelor, Craiova

Expoziția de pictură
JEAN NIȚESCU
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
EUGEN TĂUTU
Muzeul de istorie a farmaciei, Sibiu

octombrie 1972
Expoziția de pictură « Simpozion de creație — Topalu, 1972 »
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de artă plastică a promoției 1967 a Institutului de
artă plastică « N. Grigorescu »
Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură și sculptură
LILIANA ȘTEFĂNESCU, MARIAN PINȚOIU,
DUMITRA ANGELESCU
Modern Club, Bd. Bucureștii-Noi nr. 48, București

Expoziția de grafică
OCTAV GRIGORESCU, CONSTANTIN PILIUȚĂ
Muzeul orășenesc Râmnicu-Sărat

Expoziția de grafică « Mediul ca realitate activă »
ANTONIO ALBICI
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de sculptură
BENCZEDI SANDOR
Săliile Ateneului Român, Str. Franklin nr. 1—3, București

Expoziția de artă decorativă
TIBERIU BOTIȘ
Galeriile de artă, Baia Mare

Expoziția « Investigație cibernetică »
ILEANA BRATU
Galeria de artă a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de pictură
ILEANA CODREANU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
ANETA COVRIG
Galeriile Fondului plastic, Iași

Expoziția de tapiserie
TEODOR DAN
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
VALENTIN DONICI
Casa Centrală a Armatei, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej, nr. 2,
București

Expoziția de grafică
PAUL ERDÖS
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură
GRIGORE VASILE
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
EVA GYÖRFFY
Galeria « Alfa », Arad

Expoziția de pictură și sculptură
DIMITRIE LOGHIN
Casa de Cultură a Sindicatelor, Suceava

Expoziția de pictură
MÁRTON ÁRPÁD
Muzeul orășenesc, Tg. Secuiesc

Expoziția de pictură
ILEANA RĂDULESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
SIKLÓDI TIBOR
Casa de Cultură a Municipiului, Odorheul Secuiesc

Expoziția de sculptură
SZÉLES KÁLMÁN
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură și grafică
OLIMPIA TEBEICA POGORELTZ
Sala de expoziții a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă, Str. Nicolae Bălcescu nr. 231, Tîrgoviște

octombrie—noiembrie 1972
Expoziția celui de al VII-lea concurs de afișe pe tema economiei
Holul Palatului C.E.C., Calea Victoriei nr. 13, București

Expoziția județeană de artă plastică închinată sărbătoririi
mileniului orașului Satu-Mare
Sala de expoziții Satu-Mare

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P. Iași
dedicată celei de a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Casa de cultură a sindicatelor, Vaslui

Expoziția « Desene inedite din atelierele pictorilor »
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția « Donația Georgeta Arămescu-Anderson »
Muzeul de artă românească modernă și contemporană,
Galați

Expoziția de pictură și grafică
DOINA IOHAN, FELICIA RAȚIU
Casa de cultură a sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151,
București

Expoziția de pictură și sculptură
ION MURSA, ADRIAN POPOVICI
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
IULIAN ALEXE
Foaierul Teatrului Mic, București

Expoziția de ceramică
COSTEL BADEA
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de acuarele
TEODOR BĂLAN
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de artă aplicată
GRAȚIELA BOCA
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de ceramică
ANTON CIOBANU
« Expoflora », Parcul Herăstrău, București

Expoziția de pictură și grafică
MANANI COMĂNESCU IANCU
Clubul Sindicatelor din învățămînt, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej,
nr. 32, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
KARL HÜBNER
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de grafică și pictură pe sticlă
ANA ILIUȚ
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru, nr. 20, București

Expoziția de tapiserie « 17 covoare zburătoare »
ANA LUPAȘ
Holul Teatrului Național, Cluj

Expoziția de sculptură
CORNELIU MARINESCU
Sala de expoziții a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă, str. Nicolae Bălcescu nr. 321, Tîrgoviște

Expoziția de grafică și cinetică ambientală
DIET SAYLER
Tehnic Club, Pitești

Expoziția de grafică « Replici și portrete »
SILVAN
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru, nr. 20, București

noiembrie 1972
Expoziția « 17 artiști plastici tulceni »
Galeriile de artă ale Cenaclului U.A.P., Tulcea

Expoziția de pictură a Cenaclului tineretului al U.A.P.
(14 participanți)
Galeriile « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
WALDEMAR MATTIS TEUTSCH, JOVIAN GYORGY
Casa de cultură « Petőfi Sandor », Intr. Zalomit nr. 6,
București

Expoziția de pictură
EMIL CORNEA (1898—1969)
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de pictură
ZAMFIR DUMITRESCU
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion, nr. 2, București

Expoziția de caricaturi
TEODOR ELEFTERESCU
Sala de festivități a Palatului de Justiție, București

Expoziția de obiecte din ciclul « Formule plastice »
LADISLAU LATA
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de acuarele
ALLA ZANFIRA
Clubul Sindicatelor din Învățămînt, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej
nr. 32, București

noiembrie—decembrie 1972
Expoziția « Desene inedite din atelierele sculptorilor și grafi-
cienilor »
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția « Muzele ieșene în 25 de ani »
Sala « Victoria », Iași

Expoziția de sculptură
GHEORGHE ALDEA
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
PETRE BUZATOV
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de gravură
LIDIA CIOLAC
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de acuarele
SANDA GHEORGHIU
Holul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CIUCURENCU
Sala « Dalles », București

Expoziția retrospectivă de grafică militantă
IULIAN OLARIU
Casa de cultură a sindicatelor, Petroșani

Expoziția de grafică
ELIZA POPOVICI
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură
MIMI ȘARAGA-MAXY
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de sculptură
CORNELIA VELCESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

decembrie 1972

Expoziția Cenaclului U.A.P. Pitești organizată în cadrul Simpozionului « Semnificația stilului »
Muzeul de artă, Pitești

Expoziția de grup
(Bursieri U.A.P. — 1972)
pictură: ȘTEFAN CÎLȚIA
grafică: SORIN ILFOVEANU
sculptură: MIHAI MIHAI
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
LIDIA AGRICOLA, VASILE WEITH
Galeriile de artă, Baia-Mare

Expoziția de grafică
ION DRĂJNEANU, VIOREL FRÎNCU
Casa de cultură, Vălenii-de-Munte

Expoziția de pictură
IOSIF BALLA
Galeriile de artă, Baia-Mare

Expoziția de caricatură
OCTAVIAN BOUR
Teatrul Național, Cluj

Expoziția de pictură
RADU COSTINESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură « Flori pentru Republică »
ION CRĂCIUN
Sala Clubului petroliștilor, Tîrgoviște

Expoziția de pictură
PETRE PAUL DIMITRIU
Holul Bibliotecii « Gheorghe Asachi », Iași

Expoziția de afișe
M. GABUDIGHIAN
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de sculptură deschisă cu prilejul semicentenarului înființării Institutului de educație fizică și sport
CONSTANTIN IORDACHE
Institutul de educație fizică și sport, București

Expoziția de pictură
KOVÁCS GABOR
Galeriile de artă, Baia-Mare

Expoziția de ceramică
FLORENTINA MIHAI
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
GIL NICOLESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură pe sticlă
SIMONA NISTOR
Holul Universității populare, Bd. Nicolae Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de metaloplastie
TEODOR PANTELIE OTOPEANU
Casa Centrală a armatei, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 2, București

Expoziția de pictură și grafică
MIHAIL PETRESCU
Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiște nr. 15, București

Expoziția de pictură și grafică
PLUGOR SANDOR
Palatul culturii, Miercurea-Ciuc

Expoziția de pictură
SPIRU VERGULESCU
Galeriile « Alfa », Arad

decembrie 1972 — ianuarie 1973

Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București dedicat celei de a 25-a aniversări a Republicii
Sala « Dalles »; sălile Ateneului Român, București

Expoziția de grafică dedicată celei de-a 25-a aniversări a Republicii
Muzeul de artă al Municipiului București « A. Simu », București

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Baia-Mare « Marămureș '72 » dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Casa de cultură a sindicatelor, Baia-Mare

Salonul artiștilor plastici botoșăneni
Sala de marmură a Teatrului « M. Eminescu », Botoșani

Expoziția județeană de artă plastică dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul de artă, Brăila

Salonul de toamnă al Filialei U.A.P. Brașov dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Sala « Victoria », Brașov

Expoziția « 25 de ani de grafică militantă brașoveană »
Sala « Arta », Brașov

Expoziția județeană de artă plastică dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Buzău

Salonul anual al Filialei U.A.P. Cluj dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția județeană de grafică militantă dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Cluj

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Constanța dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul de artă, Constanța

« Salonul de iarnă » al artiștilor plastici craioveni dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul de artă, Craiova

Salonul de toamnă al Filialei U.A.P. Galați dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul de artă românească, modernă și contemporană, Galați

Expoziția « Un sfert de veac prin istoria patriei »
Muzeul de artă românească modernă și contemporană, Galați

Expoziția anuală a Filialei U.A.P. Iași dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Sala « Victoria », Iași

Expoziția de artă plastică a Cenaclului U.A.P. Lugoj dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Holul Teatrului Municipal, Lugoj

Expoziția județeană '72 a Filialei U.A.P. Oradea dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul Crișurilor și Galeria de artă a Fondului plastic, Oradea

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P. Petroșani dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Casa de cultură a sindicatelor, Petroșani

Expoziția județeană de artă plastică '72 dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Galeriile « Artă » Piatra-Neamț

Expoziția de artă plastică a Cenaclului U.A.P. Pitești dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul județean de artă, Pitești

Expoziția județeană a Filialei U.A.P. Ploiești dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Palatul culturii, Ploiești

« Salonul '72 » al Cenaclului U.A.P. Sf.-Gheorghe dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Muzeul județean, Sf.-Gheorghe

Salonul județean de pictură și sculptură al Filialei U.A.P. Sibiu dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Casa artelor, Sibiu

Expoziția anuală de pictură, sculptură și grafică a Cenaclului U.A.P. Suceava
Sălile de expoziție ale Cenaclului U.A.P., Suceava

Salonul anual de artă plastică al Filialei U.A.P. Timișoara dedicat celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Sala « Bastion », Timișoara

Expoziția de artă plastică a Cenaclului U.A.P. Tulcea dedicată celei de-a 25-a aniversări a proclamării Republicii
Galeriile de artă ale Cenaclului U.A.P., Tulcea

Expoziția de grup
pictură: ION GRIGORE, OCTAVIAN VIȘAN
ceramică: FLORIAN LAZĂR ALEXIE
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de grafică
BITAY ZOLTAN
Galeriile de artă, Baia-Mare

Expoziția de ceramică
ANTON CIOBANU
Foaierul Teatrului Național, București

Expoziția de sculptură
FLORIN CODRE
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
SORIN DUMITRESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de tapiserie
CORNELIA IONESCU-DRĂGUȘIN
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de acuarele
LIVIU LEUCA
Casa de cultură a sectorului 8, Bd. Bucureștii Noi nr. 86, București

Expoziția « Lumea florilor »
ALICE MILENA
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
VIRGIL MIU
Foaierul Operei Române, București

decembrie 1972 -- martie 1973
Expoziția jubiliară « 25 de ani de artă plastică românească »
Muzeul de artă al Republicii, București

Retrospectiva de pictură
GHEORGHE PETRAȘCU (1873–1949)
Muzeul de artă al Republicii, București

ianuarie 1973
Expoziția de grup
DIMI BOTEZ, ROMEO COSMOVICI, HORIA COSTACHE, DIMITRIE IONIȚĂ, RODICA DUMITRAȘCU-LEONTESCU, NICOLAE SAVOPOL, ALEXE FLOROIU, LILIANA ENEA
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de artă decorativă
ANIȘOARA SION, VALERIA DĂNILĂ
Casa Uniunii arhitecților, str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură
GĂAL ANDRĂS
Muzeul județean, Sf.-Gheorghe

Expoziția de pictură
ANATOLIE POPOVICI
Clubul Întreprinderii « Adesgo », București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
AUREL POPP (1879–1960)
Galeriile de artă, Satu Mare

Expoziția de pictură
AGLAIA TĂTĂRESCU
Ministerul Industriei Metalurgice, București

ianuarie – februarie 1973
Expoziția de design organizată de fabricile din Centrala industriei sticlăriei și ceramicii fine
Galeriile « Art'ind », Calea Victoriei nr. 91–93, București

Expoziția colectivă de acuarele
(17 participanți)
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de artă plastică deschisă din inițiativa Societății culturale « Luca Paul »
(40 de lucrări donate de membri ai Uniunii artiștilor plastici)
Sediul Bibliotecii comunale și Holul cinematografului, comuna Domnești – Argeș

Expoziția de grup a Cenaclului tineretului al U.A.P.
SORIN DUMITRESCU, ȘTEFANIA GRIMALSCHI, MIHAI CIZMARU (pictură), VICTOR FEODOROV (grafică), VLAD MUNTEANU-RÎMNIC (artă decorativă) – bursieri ai U.A.P. în 1972
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de grup
sculptură și grafică: MARCEL CHIRNOAGĂ
grafică: VALENTIN T. IONESCU, IOSIF THEODORESCU
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de artă decorativă
MARCELA BONDOR, TUDORA IONESCU
Casa de cultură a sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de pictură
CORNELIU ALMĂȘAN
Căminul cultural, comuna Sadu, județul Sibiu

Expoziția de pictură
DUMITRU DONE TĂUTU
Casa Centrală a armatei, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 2, București

Expoziția de pictură
MIRCEA DUMITRESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
SEVER ELEK
Muzeul din Tirgu-Secuiesc

Expoziția de grafică
CLEMANSA GITA
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
HARALD MENSCHENDORFER
Sala « Victoria », Brașov

Expoziția de pictură
CONSTANTIN MIHALCEA
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de tapiserie
MONICA MOISESCU
Sala « Kalinderu », str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură și grafică
CONSTANTIN NAE
Institutul de fizică, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU SAVU
Holul Universității populare, Bd. Nicolae Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
AURELIA STOE MĂRGINEANU
Sala « Victoria », Brașov

Expoziția de grafică
HORIA TEODORU
Sala « Dalles », București

Expoziția de grafică « Structuri volumetrice variabile »
VIOREL TOMA
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de artă decorativă
DIMITRIE VOICU
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

februarie 1973
Expoziția colectivă de pictură și sculptură
ALEXANDRU CIUCURENCU, CONSTANTIN PILIUȚA,
AUREL NEDEL, IACOB LAZĂR, VIRGIL MIU, PETRE
DUMITRESCU Jr., AURELIAN BOLEA
Clubul Uzinelor « Vulcan », București

Expoziția de sculptură și gravură
LIANA AXINTE
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Nicolae Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de acuarele
BALOGH LAJOS
Galeriile de artă Arad

Expoziția de pictură și sculptură
MARIN GHERASIM, ALEXANDRU BREȚCANU
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
RODICA DRACEA
Casa Corpului didactic a Municipiului București, Bd.
Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de pictură
DAN HATMANU
Foaierul Operei Române, București

Expoziția de pictură
CORNELIA GRINEVICI
Foaierul Teatrului de revistă și comedie « Ion Vasilescu », București

Expoziția de grafică « Sentimente cosmice »
TOMA ROATĂ
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
GEORGE ȘTEFĂNESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

februarie – martie 1973
Expoziția « 40 de ani de la luptele muncitorilor ceferiști și
petroliști din februarie 1933 »
Sala « Dalles », București

Expoziția de pictură « Imagini din Dobrogea »
Galeriile de artă ale Cenaclului U.A.P., Tulcea

Expoziția de grup
MONICA DAMIAN-SCURTU, TEODORA MOISESCU-
STENDL, ION STENDL
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură, sculptură și grafică
VASILF CRIȘAN, ALEXANDRA CRIȘAN, ALFRED GRIEB.
Casa Artelor, Sibiu.

Expoziția de pictură
PETRE HÎRTOPEANU, ION PETROVICI
Galeriile de artă, Iași

Expoziția « Experiment – Arta în industrie »
CORNELIU VASILESCU, LUCIAN GEORGESCU
Fabrica de rulmenți, hala de rectificare, Birlad

Expoziția de artă decorativă
ILEANA DĂSCĂLESCU
Galeriile de artă, Craiova

Expoziția de pictură
GĂAL ANDRĂS
Muzeul din Tirgu-Secuiesc

Expoziția de pictură
ION GURGUI
Galeriile de artă, Piața Cosmonauților nr. 7, București

Expoziția de pictură și grafică
MATYAS IOSIF
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Deva

Expoziția de pictură și grafică
EUGENIA NEDELCU
Casa de cultură a sectorului 4, str. Mircea Vodă nr. 5,
București

Expoziția de pictură
CONSTANTIN M. NIRCĂ
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
ANGELA PAȘCA
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43,
București

Expoziția de pictură
CARMEN PĂTULEA
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția retrospectivă
GHEORGHE PETRAȘCU – desenator și gravor
Muzeul de artă al Republicii, București

Expoziția de pictură și acuarele
POKA ZSOMBORI ELISABETA
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Cluj

Expoziția de scenografie, portrete și caricaturi
VICTOR ION POPA (1895 – 1946)
Foaierul Teatrului Giulești, București

Expoziția retrospectivă
ION SAVA (1900 – 1947)
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1 – 3, București

Expoziția de pictură
MATILDA ULMU
Galeriile de artă fotografică, str. Brezoianu nr. 23, București

Expoziția de grafică
GHEORGHE VĂLEANU
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziții itinerante deschise în muzee și case de cultură din țară de Oficiul pentru organizarea expozițiilor de artă

ianuarie—decembrie 1972
Expoziția de pictură românească contemporană
Botoșani, Bacău, Săveni

Expoziția de pictură românească contemporană «Noi peisaje
românești»
Eforie-Sud, Constanța, Eforie Nord

Expoziția de grafică românească contemporană
Turnu-Măgurele, Călimănești

Expoziția de grafică românească contemporană
Râmnicu-Sărat, Cîmpina, Giurgiu

Expoziții românești peste hotare

Expoziția de pictură
RODICA MARINESCU
12—22 februarie 1972, Galeria Asociației « Vanvitelli »,
Napoli, Italia
15—30 aprilie 1972, Galeria « La Versilia », Viareggio,
Italia
iunie 1972, Centrul cultural, Waldbröl, R. F. Germania
iunie 1972, Kölnerklub, Köln, R. F. Germania
octombrie—noiembrie 1972, Istituto Nazionale Assicurazioni,
Roma, Italia

Expoziția de acuarelă românească
5 martie — 5 aprilie 1972
Boston University, Boston, S.U.A.

Expoziția de artă plastică românească contemporană
10 aprilie — 10 mai 1972
Palma de Mallorca

Expoziția de pictură și tapiserie
OLGA CISEK
5—22 iulie 1972, Galeria « Transposition », Paris, Franța

Expoziția de pictură
MIHU VULCĂNESCU
august 1972, Galeria « Marino », Roma, Italia

Expoziția « Arta teatrală bucureșteană » deschisă în cadrul
Zilelor culturii românești
participă: LIVIU CIULEI, RADU PENCIULESCU, DINU
CERNESCU, ION OLTEANU, DAN NASTA, LUCIAN
GIURCHESCU, DAN NEMȚEANU, HOREA POPESCU
august—septembrie 1972, Palatul culturii și științelor; Sălile
Teatrului dramatic, Varșovia, R. P. Polonă

Expoziția de pictură
RODICA MARINESCU, SORIN IONESCU
13 august — 25 septembrie 1972, Cosenza, Italia

Expoziția de pictură, grafică și sculptură
GHEORGHE VASILESCU-POPA, VASILE NĂSTĂSESCU
19 august — 1 septembrie 1972 Cracovia, R. P. Polonă
2 septembrie — 1 octombrie, Zakopane, R. P. Polonă

Expoziția de artă plastică românească « Secolul XX »
22 august — 11 septembrie 1972, Praga, R. S. Cehoslovacă
20 septembrie—19 octombrie 1972, Bratislava, R. S. Cehoslovacă
15 octombrie — 5 noiembrie 1972, Brno, R. S. Cehoslovacă

Expoziția de artă decorativă
MARGARETA STAHL
30 august — 8 septembrie 1972
University Club, Universitatea Vanderbilt, Nashville, S.U.A.

Expoziția ȘTEFAN LUCHIAN
9 septembrie—14 decembrie 1972
Neue Berliner Galerie, Berlin, R.D.G.

Expoziții de artă românească deschise în cadrul Zilelor
culturii românești:
Arta veche
Arta populară
Gravura în spațiul contemporan
28 septembrie — 13 octombrie 1972
Galeriile « Le Passage 44 »; Hall de l'Auditorium, Bruxelles,
Belgia

Expoziția de pictură
SANDA ȘĂRĂMĂȚ, DORIAN SZASZ
30 septembrie — 12 octombrie 1972, Galeria Asociației « Van-
vitelli », Napoli, Italia

Expoziția de pictură românească contemporană deschisă
în cadrul Zilelor culturii românești
(18 participanți)
septembrie — octombrie 1972. Casa Artiștilor plastici, Varșovia,
R. P. Polonă

Expoziția de pictură românească contemporană
3 octombrie — 10 octombrie 1972
Freiberg, R. F. Germania

Expoziția de sculptură
PETER BALOGH
6—21 octombrie 1972, Galeria Bernheim-Jeune, Paris, Franța

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a Filialei U.A.P.
Oradea
(13 participanți)
octombrie 1972, Galerile de artă Debreczen, R. P. Ungară

Expoziția de pictură
DAN HATMANU, NICOLAE CONSTANTIN, CORNE-
LIU IONESCU
octombrie 1972, Il Centro culturale dei artisti stranieri, Milano,
Italia

Expoziția de grafică
NATALIA RUSU, VICTOR RUSU CIOBANU
octombrie 1972, Kommerzbank A. C., Stuttgart, R. F.
Germania

Expoziția de grafică
KUSZTOS ENDRE
octombrie 1972, Galeria națională, Budapesta, R. P. Ungară

Expoziția de grafică, tapiserie și sculptură
ANGELA BALOGH, PETRE BALOGH
22 octombrie — 2 noiembrie 1972, Konstalongen Kavalletten,
Uppsala, Suedia

Expoziția de pictură
ANGELA POPA BRĂDEAN, ELENA UȚĂ CHELARU
11—22 noiembrie 1972, Palazzo Funicolare di Chiaia, Napoli,
Italia

Expoziția de grafică românească contemporană
(39 participanți)
decembrie 1972, Havana, Cuba

Expoziția de pictură
MIHAELA ELEUTHERIADE, GHEORGHE IONESCU
decembrie 1972, Tirana, R. P. Albania

Expoziția de grafică
RADU DRAGOMIRESCU
decembrie 1972, Galeria Lanzone, Milano, Italia

Expoziția de artă decorativă
VICTORIA SĂVULESCU
16 decembrie 1972—8 ianuarie 1973, Centro d'Arte «Settimia-
no» Roma, Italia

Expoziția de pictură românească contemporană
decembrie 1972—ianuarie 1973, Madrid, Barcelona, Spania

Expoziția de pictură și grafică românească contemporană
participă: ANGELA BRĂDEAN, ELENA UȚĂ CHELARU,
ELENA GRECULESII, SORIN IONESCU, RODICA
MARINESCU, TOMA ROATĂ, TRAIAN BRĂDEAN,
ELVIRA MICOȘ, FRED MICOȘ, ADRIAN PODOLEANU,
VIORICA PRODANOFF
19 decembrie 1972—2 ianuarie 1973, Palatul Congreselor,
Republica San Marino

Expoziția de artă decorativă românească (tapiserie, sculptură
în lemn, ceramică) (47 participanți)
25 septembrie—17 decembrie 1972, Budapesta, R. P. Ungară

Participări la expoziții internaționale

Expoziția Internațională de artă plastică deschisă în cadrul
Primului Congres european de literatură științifico-fantastică
participă: TIBERIU NICORESCU, VALENTIN POPA,
DAMIAN PETRESCU, NICOLAE SĂFTOIU
iulie 1972, Triest, Italia

Concursul Internațional de afișe de cinema «Filmexpo»
participă: RADU BORUZESCU, RADU DRAGOMI-
RESCU, MIHAI MĂDESCU, ION STATE, RADU
VELUDA
iulie 1972, Ottawa, Canada

A XI-a Bială Internațională de gravură contemporană
«Alb-Negru»
participă: ETHEL LUCACI BĂIAȘ, DUMITRU CIONCA,
GEORGE LEOLEA, OCTAV GRIGORESCU
1 august—22 octombrie 1972, Vila Ciani, Lugano, Elveția

A III-a expoziție internațională de artă naivă
participă: STAN PATRAȘ, ION NICODIN NIȚĂ,
ELISABETA ȘTEFĂNUȚĂ
10 septembrie—30 octombrie 1972, Bratislava, R. S. Ceho-
slovacă

Al XIII-lea Salon internațional «Paris-Sud 1972»
participă: CALINIC ALUPI
19 septembrie—12 decembrie 1972, Juvisy, Franța

Expoziția internațională «Intergrafia '72»
participă: MIRCEA DUMITRESCU, VALENTIN TH.
IONESCU, LIDIA MIHĂESCU, VASILE PINTEA,
RADU STOICA
septembrie—octombrie 1972, Katowice, R. P. Polonă

A II-a Bială Internațională de gravură
participă: ION BITZAN, MIRCEA DUMITRESCU,
HORTENSIA MASICHIEVICI, ILEANA MICODIN,
FRED MICOȘ, TEODORA MOISESCU STENDL, ION
STENDL, RADU STOICA
8—29 octombrie 1972, Frecheen, R. F. Germania

Primul Concurs internațional de pictură, sculptură și grafică
«Europa unită»
participă: ELENA UȚĂ CHELARU
octombrie 1972, Roma, Italia

Expoziția artiștilor premiați la Bienalele de grafică de la
Cracovia, Ljubljana, Tokyo, Geneva
participă: MARCEL CHIRNOAGĂ, VALENTIN TH.
IONESCU
octombrie—noiembrie 1972, Clubul laureaților, Bremen,
R. F. Germania

Expoziția internațională «Caricatures»
participă: ALBERT POCH
octombrie—noiembrie 1972, Kunsthau, Zürich, Elveția

A III-a Bială internațională de gravură
participă: VALENTIN TH. IONESCU, RADU STOICA,
RADU DRAGOMIRESCU
noiembrie 1972, Muzeul de artă, Buenos Aires, Argentina

Expoziția de grafică cehoslovacă, poloneză și românească
(14 participanți români)
noiembrie—decembrie 1972, Castello Sforzesco, sala della
Balla, Milano, Italia

A VIII-a Bială internațională de gravură
participă: HORTENSIA MASICHIEVICI, FRED MICOȘ
16 noiembrie—20 decembrie 1972, Tokyo, Japonia

A II-a Bială internațională de xilogravură
participă: EMILIA BOBOIA, WANDA MIHULEAC,
ANTON PERUSI, ION STENDL
26 noiembrie 1972—31 ianuarie 1973, Banska-Bystrica,
R. S. Cehoslovacă

I-a Bială internațională de pictură
participă: TRAIAN BRĂDEAN, VASILE CELMARE,
MIHAI RUSU
29 noiembrie 1972—5 ianuarie 1973, Kosice, R. S. Ceho-
slovacă

Expoziția de ilustrație de carte «Golden Pen»
participă: EMILIA BOBOIA, GETA BRĂTESCU, VAL
MUNTEANU, JANOS BENCSIK
15 decembrie 1972—4 ianuarie 1973, Belgrad, R. S. F. Iugo-
slavia

Întocmit de IRINA FORTUNESCU

Expoziții de artă străină în România

Expoziția de gravură mexicană contemporană*
Bacău, Galeria de Artă, 11 iunie—22 iulie
Slănic-Moldova, 26 iunie—13 iulie
Tirgu-Ocna, 15 iulie—17 august

Bistrița, Casa de Cultură, 16 septembrie—
28 octombrie
Cluj, Muzeul de artă, 1 noiembrie—7 decembrie
58 gravuri

* Aceeași expoziție a fost prezentată la Braila și Brașov în ianuarie—martie 1972 (cf. SCIA, 1/1973)

Expoziția de grafică românească contemporană
(39 participanți)
decembrie 1972, Havana, Cuba

Expoziția de pictură
MIHAELA ELEUTHERIADE, GHEORGHE IONESCU
decembrie 1972, Tirana, R. P. Albania

Expoziția de grafică
RADU DRAGOMIRESCU
decembrie 1972, Galeria Lonzona, Milano, Italia

Expoziția de artă decorativă
VICTORIA SĂVULESCU
16 decembrie 1972—8 ianuarie 1973, Centro d'Arte «Settimiano» Roma, Italia

Expoziția de pictură românească contemporană
decembrie 1972 — ianuarie 1973, Madrid, Barcelona, Spania

Expoziția de pictură și grafică românească contemporană
participă: ANGELA BRĂDEAN, ELENA UȚĂ CHELARU,
ELENA GRECULESII, SORIN IONESCU, RODICA
MARINESCU, TOMA ROATĂ, TRAIAN BRĂDEAN,
ELVIRA MICOȘ, FRED MICOȘ, ADRIAN PODOLEANU,
VIORICA PRODANOFF
19 decembrie 1972—2 ianuarie 1973, Palatul Congreselor,
Republica San Marino

Expoziția de artă decorativă românească (tapiserie, sculptură
în lemn, ceramică) (47 participanți)
25 septembrie — 17 decembrie 1972, Budapesta, R. P. Ungară

Participări la expoziții internaționale

Expoziția Internațională de artă plastică deschisă în cadrul
Primului Congres european de literatură științifico-fantastică
participă: TIBERIU NICORESCU, VALENTIN POPA,
DAMIAN PETRESCU, NICOLAE SĂFTOIU
iulie 1972, Triest, Italia

Concursul Internațional de afișe de cinema «Filmexpo»
participă: RADU BORUZESCU, RADU DRAGOMIRESCU,
MIHAI MĂDESCU, ION STATE, RADU
VELUDA
iulie 1972, Ottawa, Canada

A XI-a Bială Internațională de gravură contemporană
«Alb-Negru»
participă: ETHEL LUCACI BĂIAȘ, DUMITRU CIONCA,
GEORGE LEOLEA, OCTAV GRIGORESCU
1 august — 22 octombrie 1972, Vila Ciani, Lugano, Elveția

A III-a expoziție internațională de artă naivă
participă: STAN PATRAȘ, ION NICODIN NIȚĂ,
ELISABETA ȘTEFĂNUȚĂ
10 septembrie — 30 octombrie 1972, Bratislava, R. S. Cehoslovacă

Al XIII-lea Salon internațional «Paris-Sud 1972»
participă: CALINIC ALUPI
19 septembrie — 12 decembrie 1972, Juvisy, Franța

Expoziția internațională «Intergrafia '72»
participă: MIRCEA DUMITRESCU, VALENTIN TH.
IONESCU, LIDIA MIHĂESCU, VASILE PINTEA,
RADU STOICA
septembrie—octombrie 1972, Katovice, R. P. Polonă

A II-a Bială internațională de gravură
participă: ION BITZAN, MIRCEA DUMITRESCU,
HORTENSIA MASICHIEVICI, ILEANA MICODIN,
FRED MICOȘ, TEODORA MOISESCU STENDL, ION
STENDL, RADU STOICA
8—29 octombrie 1972, Frecheen, R. F. Germania

Primul Concurs internațional de pictură, sculptură și grafică
«Europa unită»
participă: ELENA UȚĂ CHELARU
octombrie 1972, Roma, Italia

Expoziția artiștilor premiați la Bienalele de grafică de la
Cracovia, Ljubljana, Tokyo, Geneva
participă: MARCEL CHIRNOAGĂ, VALENTIN TH.
IONESCU
octombrie—noiembrie 1972, Clubul laureaților, Bremen,
R. F. Germania

Expoziția internațională «Caricatures»
participă: ALBERT POCH
octombrie—noiembrie 1972, Kunsthau, Zürich, Elveția

A III-a Bială internațională de gravură
participă: VALENTIN TH. IONESCU, RADU STOICA,
RADU DRAGOMIRESCU
noiembrie 1972, Muzeul de artă, Buenos Aires, Argentina

Expoziția de grafică cehoslovacă, poloneză și românească
(14 participanți români)
noiembrie—decembrie 1972, Castello Sforzesco, sala della
Balla, Milano, Italia

A VIII-a Bială internațională de gravură
participă: HORTENSIA MASICHIEVICI, FRED MICOȘ
16 noiembrie — 20 decembrie 1972, Tokyo, Japonia

A II-a Bială internațională de xilogravură
participă: EMILIA BOBOIA, WANDA MIHULEAC,
ANTON PERUSSI, ION STENDL
26 noiembrie 1972 — 31 ianuarie 1973, Banska-Bystrica,
R. S. Cehoslovacă

I-a Bială internațională de pictură
participă: TRAIAN BRĂDEAN, VASILE CELMARE,
MIHAI RUSU
29 noiembrie 1972 — 5 ianuarie 1973, Kosice, R. S. Cehoslovacă

Expoziția de ilustrație de carte «Golden Pen»
participă: EMILIA BOBOIA, GETA BRĂTESCU, VAL
MUNTEANU, JANOS BENCSIK
15 decembrie 1972 — 4 ianuarie 1973, Belgrad, R. S. F. Iugoslavia

Întocmit de IRINA FORTUNESCU

Expoziții de artă străină în România

Expoziția de gravură mexicană contemporană*
Bacău, Galeria de Artă, 11 iunie — 22 iulie
Slănic-Moldova, 26 iunie — 13 iulie
Tirgu-Ocna, 15 iulie — 17 august

Bistrița, Casa de Cultură, 16 septembrie —
28 octombrie
Cluj, Muzeul de artă, 1 noiembrie — 7 decembrie
58 gravuri

* Aceeași expoziție a fost prezentată la Brăila și Brașov în ianuarie—martie 1972 (cf. SCIA, 1/1973)

Expoziția de gravură din Chile
București, Sala I.R.R.C.S., septembrie

Expoziția OTTO BIRG (R.F.G.)
Timișoara, Sala de Expoziții a U.A.P., septembrie
Acuarelă, grafică
Pliant, 4 p. il.

Expoziția Tinerilor artiști plastici din R. P. Bulgaria (pictură, sculptură, grafică, artă decorativă)
București, Sala « Dalles », 14–30 septembrie
53 picturi, 7 sculpturi, 31 grafică, 7 piese de artă decorativă
Catalog, 24 p. il. Prefață de Dora Boneva

Tapiseria slovacă (Expoziție din R. S. Cehoslovacă)
București, Sala « Dalles », 4–25 septembrie
45 lucrări
Catalog, 24 p. il. Prefață de Frantiska Horajová

2 pictori americani: FRITZ SCHOLDER, T. C. CANNON
București, Biblioteca americană, octombrie
44 picturi și gravuri
Catalog, 24 p. il. Cuvânt înainte de Joshua C. Taylor. Introducere: *Noua artă indiană* de Robert A. Ewing, curatorul secției de artă a Muzeului din New-Mexico

Olandezul la el acasă și în lume. 74 de capodopere ale picturii olandeze din secolul XVII
București, Muzeul de Artă al R. S. România, 3 octombrie – 5 noiembrie
Tablouri de Frans Hals, Aelbert Cuyp, Jacob Cuyp, Gerard Ter Borch, Gaspar Netscher, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen, Jan Van der Heyden, Gerbrand Van Den Beekhout, Emanuel de Witte, Rembrandt Harmensz van Rhiijn, Bartolomeus Van Der Helst, Jan Josephsz Van Goyen, Jacob Izaaksz Van Ruisdael, Frans Post etc.
Catalog, 157 p. il. Prefață de Robert Haas

Expoziția de artă plastică și decorativă din Republicile Sovietice ale Asiei Centrale și Kazahstan
București, Sala « Dalles », 6 octombrie – 22 noiembrie
Brăila, Sala Muzeului Brăilei, decembrie
330 lucrări de pictură, gravură, sculptură și artă decorativă
Catalog, 28 p. il.

Expoziția GAZBIA SIRRY (R. A. Egipt)
București, Sala « Dalles », 11–31 octombrie
49 picturi
Catalog, 8 p.

Expoziția HOLLEY CHIROT (S.U.A.)
București, Sala « Galateea », octombrie
Gravură

Capodopere ale expresionismului. Pictură și grafică
București, Muzeul de Artă al R. S. România, 24 octombrie – 5 decembrie
Expoziție organizată de Galeria de Stat din Stuttgart, cuprinzând și lucrări împrumutate de muzee și colecții particulare din R. F. Germania
151 lucrări de Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Max Pechstein etc.
Catalog și introducere de Gunther Thiem, 121 p. (29 pl.). Prefață de Mircea Popescu

Grafica italiană. « Il Ponte » din San Giovanni Valdarno
Timișoara, Galeria de artă, octombrie – noiembrie
34 gravuri
Pliant, 8 pl. il. Prefață de Coriolan Babeți

Ceramică americană
București, Biblioteca americană, noiembrie
30 piese
Catalog, 32 p. il.

Portretul englez
București, Muzeul de Artă al R. S. România
Expoziție organizată în colaborare cu Consiliul Britanic.
57 tablouri de: Van Dyck, Peter Lely, Godfrey Kneller, William Hogarth, Joshua Reynolds, George Stubbs, Thomas Gainsborough, George Romney, Edward Coley Burne-Jones, James Abbott Mc Neil Whistler, John Singer Sargent, Francis Bacon etc.
23 miniaturi de: Isaac Oliver, John Hoskins, Samuel Cooper, Richard Cosway, John Smart etc.
19 desene și acuarele de: William Hogarth, Thomas Gainsborough, John Henry Fuseli, John Brown, Henry Edridge, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown etc.
18 gravuri dintre care 6 de John Gillray și 12 interpretări în manieră neagră după Reynolds de John Raphael Smith, Valentine Green, Thomas Watson, James Watson, John Dixon etc.
9 sculpturi de Michael Ruysbrack, Thomas Banks, Francis Chantrey, etc.
6 fotografii de Julia Margaret Cameron și John Herschel
12 costume originale din secolele XVIII–XIX
Catalog, 115 p. cu 29 reproduceri. Prefață de David Piper

Tendințe constructiviste în arta plastică ungară
București, Sala « Dalles », 28 noiembrie – 18 decembrie
Expoziție organizată în colaborare cu Galeria Națională Ungară și secția de arte plastice a Ministerului Culturii al R. P. Ungare
178 lucrări de pictură, sculptură, grafică
Catalog, 71 p. il. Prefață de Solymár Istvan

Arta naivă din Iugoslavia
București, Ateneul Român, 29 noiembrie – 17 decembrie
122 lucrări de pictură, acuarelă, sculptură
Catalog, 21 p. il. Prefață de Dr. Boris Kelemen

Arta plastică din R. P. Coreeană
București, Sala « Dalles », 13–26 decembrie
104 lucrări de pictură, acuarelă și artă decorativă
Catalog, 20 p. il.

Expoziția GEORGES JOANNOU, JANNIS PAPADAKIS (Grecia)
București, Ateneul Român, decembrie 1972 – ianuarie 1973
27 picturi, 15 gravuri
Catalog, 16 p. il.

Expoziția FATMI EL FATHEMY (Maroc)
București, Ateneul Român, decembrie
36 picturi
Catalog, 4 p.

Întocmit de GABRIELA DUMITRESCU și ȘERBAN MIRONESCU

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 151 p., 28 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p., 52 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 51 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei; vol. II, 1972, 305 p., 48 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, *1848—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.
- * * * *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948*, 1971, 240 p., 19,50 lei.
- * * * *George Enescu, Monografie*, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei.
- * * * *Țara Birsei*, I, 1972, 475 p., 52 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE «A. D. XENOPOL» — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

